المجلـــــة العربيـــــة

"مـــــداد"

دورية - علمية - محكمة - إقليمية - متخصصة

تصدر عن

المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب

(AIESA)

رئيس التحرير

أ.د/ هـــــدى عطية عبد الغفار

مدير التحرير

حســـام شعبان عبدالشافي

العدد الثاني **يناير - أبريل** (٢٠١٨) **رجب** (١٤٣٩)

مداد

المجلة العربية مــداد

دورية علمية محكمة (ربع سنوية)

الترقيم الدولي ISSN 2537-0847

(Online) (ISSN 2537-0898)

طبعت بمطابع دار المعارف

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿قَالُوا سُبْحَانَكَ لا عِلْمَ لَنَا إِلاَّ مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ﴾

(سورة البقرة - الآية ٣٢)

الهيئة الاستشارية العلمية

شــــــروط النشــــــــــــر

- يجب أن لا يتجاوز البحث المقدم للنشر عن (٥٠) صفحة .
- تكون أبعاد جميع هوامش الصفحة الأربعة (العليا، والسفلى، واليمنى، واليسرى) (٣) سم، والمسافة بين الأسطر مفردة.
- يكون نوع الخط في المتن للبحوث العربية (Simplified Arabic)، بحجم (١٣)، وللبحوث الإنجليزية (Times New Roman)، بحجم (١٢).
- يكون نوع الخط في الجداول للبحوث العربية (Simplified Arabic)، بحجم (١٢)، وللبحوث الإنجليزية (Times New Roman)، بحجم (١٠).
- تستخدم الأرقام العربية (Arabic...٣-٢-١) في جميع ثنايا البحث.
- يكون ترقيم صفحات البحث في منتصف أسفل الصفحة.
- يكتب عنوان البحث ، واسم الباحث ، أو الباحثين ، والمؤسسة التي ينتمي إليها، وعنوان المراسلة ، على صفحة مستقلة قبل صفحات البحث. ثم تتبع بصفحات البحث، بدءاً بالصفحة الأولى حيث يكتب عنوان البحث فقط متبوعاً بكامل البحث.
- يراعى في كتابة البحث عدم إيراد اسم الباحث، أو الباحثين، في متن البحث صراحة، أو بأي إشارة تكشف عن هويته، أو هوياتهم، وإنما تستخدم كلمة (الباحث، أو الباحثين) بدلاً من الاسم، سواء في المتن، أو التوثيق، أو في قائمة المراجع.
- يتأكد الباحث من سلامة لغة البحث، وخلوه من الأخطاء اللغوية والنحوية.
- توضع قائمة بالمراجع العربية بعد المتن مباشرة، مرتبة هجائياً حسب الاسم الأول أو الأخير للمؤلف (اختياري) ، وفقاً لأسلوب التوثيق المعتمد في المجلة.
- لهيئة التحرير حق الفحص الأوّلي للبحث، وتقرير أهليته للتحكيم، أو رفضه.
- في حال قبول البحث للنشر تؤول كل حقوق النشر للمجلة، ولا يجوز نشره في أي منفذ نشر آخر ورقياً أو إليكترونياً، دون إذن كتابي من رئيس هيئة التحرير.
- الآراء الواردة في البحوث المنشورة تعبر عن وجهة نظر الباحثين فقط، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.
- يتم تقديم البحوث إلكترونياً من خلال موقع المؤسسة
  http://wp.me/P94dJH-9I
  أو بريد المجلة الإلكتروني: search.aiesa@gmail.com

محتويات العـدد الثانـي

افتتاحية العدد :

بسم الله نبتدئ (وبعد)،

لعل أهم ما ينبغي أن نصدر به العدد الثاني ، تلك الأهداف التي تسعى هذه المجلة جاهدة لتحقيقها، والميادين التي تبتغي كشف معالمها واكتناه مجاهلها. فالمجلة تنذر دفتيها لاستعاب حصاد ما ينبت من بحث علمي جاد في مجال اللغة، والتجربة الإبداعية، والدراسات النقدية، متصلا بمختلف العصور والبيئات، لا سيما تلك المساحة البينية البكر، التي تحتاج إلى مزيد من الجهد.

فقد أحرزت الدراسات اللغوية والأدبية والمنهجيات النقدية في حركتها المرحلية تقدما يوازيه، بل ويشتبك معه، ما تم احرازه في الحقول المعرفية على تنوعها، هذا التداخل والتواشج الذي يحكم منظومة المعرفة في علاقتها باللغة والأدب يستحيل بالضرورة (مدادا) بينيًّا واعدا يثري المنظومة البحثية المتعلقة بالحقلين؛ ومن ثم نتوخى بذل الجهد في سبيل تأصيل النهج البيني الماضي بفاعلية في الفكر المعاصر، وكشف كنوزه القابلة للاستثمار.

ولعلنا بعد ذلك كله إنما نطمح لأن تكون هذه المجلة نتاجا بحثيا بينيا، بمعنى آخر، إذ تضم باحثين ينتمون لمؤسسات علمية وثقافية من مختلف الأقطار المعنية بالعربية؛ سعيا لبناء معرفة تقوم على أساس من التراكم والتكامل.

وختاما، لا بد في هذه الافتتاحية أن نتوجه بالشكر والعرفان للمؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب التي تسعى عبر نوافدها الثقافية وفي مقدمتها المجلة العربية (مداد)، إلى الارتقاء بالثقافة ودفع أشرعة المعرفة.

والله نسأل أن يهيئ لنا من أمرنا رشدا ..

رئيس التحرير

الأندلس في الاستشراق الإسباني

اعداد
د/ رشا غانم
مدرس الأدب والنقد
الجامعة الأمريكية ـ مصر

أولا:المقدمة:

يهدِف بحثي المعنونُ" الأندلس في الاستشراق الإسباني""إلى تسليط الضوء على مكانة الأندلس في الدراسات الإستشراقية الإسبانية. وسبب اختيار موضوع بحثي هو الكشف عن أصداءالأدب الأندلسي على الأدب الأوربي مبينا التأثيرات في المنتج الأدبي الأوربي والمنابع التي انتهلوا منها أو استوحوها أو تأثروا بها.

وقد اعتمدت في دراستي – هذه – على المنهج التكاملي "وهو يأخذ من كل منهج كممارسة نقدية مركبة تجمع بين المعطيات الفنية والتاريخية والأبعاد النفسية والاجتماعية،والعقدية للارتكاز على رؤية شمولية واحدة"(١) .

ولما كانت أهمية بحثى هذا ترجِع –فى رأيي– إلى أنه محاولة ضرورية لبيان الأثر الاستشراقي لفضل العرب على الثقافة الأوربية في إطار محاولات جادة ومستنيرة لتصحيح المفاهيم والكشف عن القيمة الكامنة في التراث العربي الأندلسي.

- **مدخل عن مكانة الأندلس في الاستشراق الإسباني:**

إن أوربا تنتهي عند جبال البرانس عبارةٌ قالها الكاتبُ الفرنسي "الكسندر ديما" مهاجما إسبانيا فانبرى المفكرون الإسبان للرد عليه ولم يجدوا في تاريخ وطنهم ما يفاخرون به أروبا غير فترته الإسلامية. التي سجلهاالمستشرق الإسباني"خوليو ربييس

(١) عبد العزيز عتيق،،في النقد الأدبي، ،بيروت،دار النهضة العربية،،ط ١ ،١٩٧٢،ص ٣٠٨.

روبيو" ولد ١٩٤٤م يقول : "إن بدايةَ التدهورِ العربي في إسبانيا لم يقف دون تألق الحضارة الإسلامية وهو شيء مثير ،ومن اللافت للنظر أن الحضارة تقدمت بشكل فريد في عصور التدهور السياسي؛ لأن "اللغة العربية هناك كانت مرادفة للعلم والبلاغة، فدراسةُ اللغة العربية لم تقتصر على المسلمين فمسيحو الأندلس أنفسهم انتهى بهم الأمر إلى التحدث والتعبير بهذه اللغة وكان اليهود كذلك أيضا حيث انصهر سكانها فى بوتقة الحضارة العربية من خلال المساجد الاسلامية التى كان يدرس بها الرهبان واليهود ومجالس الأدب العربى التى كان يعقدها الخلفاء على عاداتهم العربية""[٢].

المستشرق الإسباني آسين بلاثيوس (١٨٧١-١٩٤٤م) فقد كان له دورُ كبير في التعريف بتراث العرب العظيم في الأندلس وسبقه كثيرون من المتخصصين في الدراسات العربية والأندلسية منهم:خوليان ريبيرا ،وآنخل بالنثيا،وجارثيا جوميث،وبدرو مارتينيث وغيرهم.

نجد أن خوليان ريبيرا (١٨٥٨-١٩٣٥م قد أبان "عن أن المسلمين الذين فتحوا الأندلس لم يكونوا كالرومان الذين غزوا أوربا ببربرية ووحشية ومزقوا إسبانيا شر ممزق، بل جاء العرب ؛ لينقذوا إسبانيا من براثن الظلم والطغيان، وتعايشوا معهم، وأدى ذلك التعايش إلى التزاوج بين العرب والإسبان، وارتقت الحياة رقيا طبيعيا، في السياسة والاقتصاد والاجتماع، وكان السبيل إلى الوصول إلى المناصب الكبرى متمثلا في حفظ القرآن ودراسة السنة والفقه وعلوم العربية؛ فأقبل الإسبان على ذلك واستمتعوا بهذه العلوم حتى ترددت في دولة الأندلس إبداعات في العربية ألفها أناس من أصول إسبانية[٣].

([٢])خوليو رييس روبيو ،الأندلس بحثا عن الهوية الغائبة ،ت: غادة عمر طوسون ورنا أبو الفضل ،القاهرة، المركز القومي للترجمة ، الطبعة: الأولى ٢٠١٤ م،ص٢٤.
([٣]) الطاهر مكي: دراسات أندلسية، ،ص١٧٣.

وقد كشف ريبيرا في أثناء بحثه عن ديوان "ابن قزمان" أصول الشعر البروفسالي الذي ظهر في جنوب فرنسا" [٤] حيث تأثر الشعر الأوربي بالشعر الأندلسي وخاصة فن الموشحات والزجل الذي ابتكره شاعر يدعى مقدم بن معافي القبري الضرير(٢٢٥-٢٩٩هـ)،وقد استقى الشعراء التروبادور البرفنساليون من الموشحات،وانتشر هذا القالب الفني في الأوساط الأدبية في أوربا، فقد صاغوا كلماتهم على موسيقى الزجل الأندلسي وما زالت آثار الموشحات والزجل باقية في ألحان أوربا وموسيقاها خلال العصور الوسطى إلى اليوم خاصة في الأغاني الشعبية الفرنسية المعروفة باسم "الروندو"، وهناك مقطوعات شعرية فرنسية راقصة سارت على موسيقى الشعر الأندلسي مثل: مقطوعات الشاعر جيوم التاسع الذي شارك في الحروب الصليبية سنة ١٠٩٤م ميلادية وعاد سنة ١١٢٦ ونظم قصائد على غرار الموشحات والزجل الأندلسي مع تغيير في بعض الأشياء كالغصن والقفل والمركز وكثير من هذه المصطلحات الفنية.

يعد فن الموشح والزجل من الفنون الشعرية التي ولدت في البيئة الأندلسية حيث "عكف ريبيرا على دراسة موسيقى الأغاني الإسبانية ودواوين الشعراء "التروبادور "" وهم الشعراء الجوالة في العصر الوسيط في أوروبا فانتهى من دراساته المستفيضة هذه إلى أن الموشح والزجل هما" المفتاح العجيب الذي يكشف لنا عن سر تكوين القوالب التي صُبت فيها الطرزُ الشعرية التي ظهرت في العالم المتحضر إبان العصر الوسيط" كماأثبت انتقالَ بحور الشعر الأندلسي فضلاً عن الموسيقى العربية، إلى أوروبا "عن نفس الطريق الذي انتقل به الكثير من علوم القدماء وفنونهم .

(٤) الطاهر مكي: دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة، القاهرة، دار المعارف ط٣، ١٩٨٧،ص١٩١.

فالزجل يتكون من أدوار كل دور يتكون من مطلع أو مركز ومن ثلاثة أبيات أو أكثر متفقة القافية،فيما بينها تسمى الأغصان،وبيت آخر أو أكثر هو القفل،وقافيته ووزنه من نفس قافية ووزن المطلع وقد ظل هذا الطراز الشعري باقيا في صناعة الألحان الموسيقية خلال العصور الوسطى وقد ترجم آنخل بالنثيا (١٨٨٩-١٩٤٩م) مقطوعات زجلية منها للشاعر البروفنسالي"كونت بواتييه"الذي يعد من أشهر شعراء التروبادور بقوله(٥):

إن لي شوقا للغناء

ولهذا سأنظم أنشودة أتغنى فيها بآلامي

ولكنى لن أكون عاشقا

أما الموشحة فنظم تكون فيه القوافي اثنتين اثنتين على هيئة الوشاح فالموشحةهي الطريقة المهذبة للزجل ولكن بإسلوب فصيح ومن المقطوعات التي استمد منها"ربييرا"دراسة الموسيقى في العصور الوسطى"أغنية العربيات الثلاث"(٦)في ديوان بلاثيو:

في جيان

عائشة وفاطمة ومريم

ثلاث عربيات بائعات الجمال

ذهبن يجمعن الزيتون

فوجدته قد جمع في جيان

عائشة وفاطمة ومريم

(٥) آنخل بالنثيا:تاريخ الفكر الأندلسي، ت: د. حسين مؤنس، القاهرة مكتبة الثقافة الدينية ط١ ١٩٥٥، ج٢ص٦١٥.
(٦) آنخل بالنثيا:تاريخ الفكر الأندلسي، ، ج٢ص٦٢٩.

ثلاث عربيات فياضات بالحيوية

ذهبن يجمعن التفاح

فوجدته قد جمع في جيان

عائشة وفاطمة ومريم

وأظهر المستشرق "بيدال" أن فكرة الحب النبيل التي تسود الغزل في الشعر البروفنسالي نجد أصلها في الشعر الأندلسي حيث يرى أن هذه الفكرة قد عرضها ابن حزم في طوق الحمامة وأنها كانت فكرة سائدة عند أهل الظاهر في نظرتهم إلى الحب(٧).

فكتاب طوق الحمامة لابن حزم يعد دراسة نفسية لمشاعر الحب بين الرجل والمرأة والذي تمكن قراءاته في الروسية والفرنسية والإنجليزية باعتباره تجارب إنسانية؛ فأصول نظرية ابن حزم الفلسفية مبثوثة في كتاب البدور الزاهرة للأصفهاني واتكأ كما يقول المستشرق الفرنسي ماسينيون على النظرية الإغريقية التي ترى أن "الحب تعاسة مادية، وقوة طبيعية، لا مهرب منه، أعمى لا عقل له ولا غاية".

فمثلا يقول:ابن زيدون(٨)

أضحى التنائي بديلا من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

فالغزل الأندلسي "يصور من أحوال النفوس ما لا يصوره غيره؛ لأنه يكشف عن دخيلة المحب، وسريرته، كما أنه لا يمثل عاطفة قائله وحده بل يمثل العاطفة الإنسانية الخالدة، فيهز مشاعر القراء من كل جنس وقبيل، وهو – أيضًا– من أقوى فنون الشعر

---

(٧) صابرعبد الدايم: الأدب المقارن بين التراث والمعاصرة،القاهرة،،دار الكتاب الحديث، ط١، ٢٠١٠،ص٩٢.

(٨) ابن زيدون،ديوانه،ت:شرح وتعليق: كامل كيلاني،عبد الرحمن خليفة،مطبعة البابي الحلبي،ط١ ،١٩٣٢، ص٦٠.

العربي انطباعا بالبيئة وتمثيلا لأحوال المرأة كجمالها وتجملها وأخلاقها، مما لا يصوره بقية فنون الشعر إلا ناقصًا وهو إلى ذلك كله أبرز فنون الشعر تأثيرًا فيما بعده من العصور معنى وخيالا وأسلوبًا، وأبعدها عن النحل والوضع؛ لأنه لا يؤيد عصبية قبلية، ولا يعضض نزعة حسبية"[٩].

ولابن الزقاق موشحة غزلية يقول[١٠]:

خُذ حديثَ الشوقِ عن نفسي وعن الدمعِ الذي همعا

ما ترى شوقي قد اتقدا

وهمي بالدمع واطردا

واغتدى قلبي عليكَ سدى

آه من ماءٍ ومن قبسِ بين طَرفي والحشا جمعا

بأبي ريمٌ إذا سفرا

أطلعتْ أزرارُه قمرا

فاحذروه كلما نظرا

فبألحاظِ الجفون قِسِيْ أنا منها بعضُ مَنْ صرعا

أَرتضيه جارً أو عدلا

قد خلعت العُذرَ والعَذلا

إنما شوقي إليه فلا

كَمْ وكم أشكو إلى اللَّعس ظمأي لو أنه نفعا

---

(٩) أحمد الحوفى، الغزل في الشعر الجاهلي، بيروت، دار القلم، ط١، ١٩٦١ ص٣- ٤.

(١٠) ابن الزقاق:ديوانه، ت: عفيفة محمود ديراني، بيروت، دار الثقافة، ط١، ١٩٦٤،ص٢٩٩.

فالموشحة كما نرى تبرز شوق الشاعر وحنينه فيذكر لهفه وهيامه،وموته حبا ووجدا في محبوبه ، وهذا الشوق المتقد يجعل الأنفاس حارة ملتهبة،ودموع العين سخية تبث ألامها وأحزانها، وحرارة الشوق في القلب متقدة،والمحب بين ماء دموعه المنهمرة،ونار شوقه المشتعلة لا يستطيع إطفاء نار قلبه ،ومن خلال هذا الشجن الغنائي الذي نلمح فيه أصداء تأثر الشعراء كـ "جيوم التاسع"،"وكونت بواتييه"وغيرهم ممن ساروا في أشعارهم على موسيقى الشعر الأندلسي

شعراء الأندلس لم ينجرفوا وراء عاطفة الحب في شهوانية الرذيلة بل كان غزلهم عذريا نسبة إلى قبيلة عذرة التي يفضل رجالها "الحزن الحلو، المستسلم للشوق، للحب الأفلاطوني على العواطف الحادة للغرائز الحيوانية البهجة، ويعرفون كيف يموتون حبا قبل أن يدنسوا بالشهوة الملول المشبعة عرس الأفراح العفيفة"[١١].

وامتد هذا التأثير عند الشاعر "بترارك"صاحب ديوان :أشعار إلى سيدتي لورا[١٢]

ويعد تجسيدا فنيا لتأثر الشاعر بالنبض الأدبي عند العرب والمسلمين فأغانيه في هذا الديوان تتسم بعذوبة الحب ورقة الغزل واستلذاذ الشجن،فقد عبر في هذه الأشعار عن حبه لمحبوبته،وعن أمله وبأسه،،وصب فيها حزنه العميق لموتها يقول في مقطوعة "لا سكينة لي في الليل"[١٣]

تملك على الحبيبة لبي

لكني استمد من ذلك راحتي

فمن معين واحد نابض متأنق

ينبع غذائي من حلو ومر

---

(١١) الطاهر مكي: دراسات أندلسية، ،ص١٧٦.
(١٢) صابرعبد الدايم: الأدب المقارن ،ص٩٣.
(١٣) صابرعبد الدايم: الأدب المقارن ،نفس الصفحة.

إن بدا واحدة فيها شقوتي وراحتي
وهكذا أجاهد في الحب جهادا غير محدود
فأحس كل يوم ألف موت وألف حياة
ألا ما أبعد الطريق إلى سكينتي وسلامي.

قد كانت هذه النظرة متأثرة بنظرة الإسلام للحب الذي يحرص أن يكون طاهرا عفيفا،" فمن أحب فعف فمات مات شهيدا".واتفق "بوكاشيو "مع بترارك في هذه النظرة المثالية في الحب عند العرب وكذلك في وضع المرأة العربية في ظل الحضارة الإسلامية(١٤)

كما أن الشاعر الإسباني "خوان رامون خمينيث "هو صاحب النظرية التي تقول أن الشعر الأندلسي والشعر الصوفي الإسباني المتأثر بمتصوفة الأندلس هو أصل الرمزية(١٥).

ذكر الشاعر خوان الشاعر الإسباني "أدلفوا بيكر"من إشبيلية الذي يعد أبو الشعر الحديث في إسبانيا ويقول عنه"إن بيكر يعبر بصوته الجدران وأجواز الفضاء هذا الصوت العادي والأسطوري صاحب نغمة مثل قيثارة سان خوان دي لاكروث ليس من السهل أن تتكرر في الشعر الإسباني فيما بعد إنه شعر خليط من الشعر الشعبي الأندلسي ومن شعر الشمال الأوربي ،شعر يجمع بين العنصر القوطي والعنصر العربي وهو شيء بارز عنده من أي شاعر إسباني آخر(١٦).

---

(١٤) صابرعبد الدايم: الأدب المقارن ،ص٩٤.
(١٥) حامد أبو أحمد: دراسات في الأدب المقارن،القاهرة،ط١، ٢٠٠٣،ص٩٣.
(١٦) حامد أبو أحمد: رائد الشعرالإسباني الحديث خوان رامون خمينيثالقاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط١،٢٠١٠،ص ٢٣٥، نقلا عن خ.ر.خمينثن،العمل الممتع،ص١١٠.

أكد على هذه الفكرة السابقة أيضا الباحث الإيطالي"خوسيه مياس فايكروما "حيث يرى أن الشعر الإيطالي الديني في العصر الوسيط والذي يطلق عليه اسم المدائح وينظم باللهجة الدارجة كان على صلة وثيقة بعروض الزجل الأندلسي[١٧].

كما نظم الشاعر "خوان دل أنثيا "مقطوعات دينية تتضح فيها طريقة الشعر الأندلسي ومنها هذه المقطوعة مترجمة إلى العربية[١٨]:

لا تغب عني فإني أموت يا سجاني

لا تغب عني فإني أموت

عجل بالمجئ...حتى لا أخسر حياتي

وفيك لم يضع إيماني ...يا سجاني

فك عني هذه القيود...وفيها قاسية آلامي

حتى تغيب عني...تقضي على...يا سجاني

وأعلن المستشرق الإسباني "أسين بلاثيوس"أن "دانتي في الكوميديا الإلهية تأثر بالإسلام تأثرا عميقا واسع المدى يتغلغل حتى في تصويره للجحيم والجنة،وكان لقصة المعراج ،ووصف كتب التفسير لها،وكذلك لكتاب "المعرا ج"الذي ألفه "ابن عربي في وصف رحلة المصطفى-صلى الله عليه وسلم- إلى السماء ،وكذلك لرسالة الغفران لأبي العلاء المعري[١٩]

ونرى الأثر الصوفي الإسلامي للشاعر جوته الألماني في كتابه:الديوان الشرقي[٢٠]. فقد اهتم فيه بقصص الحب العربية فموضوعه وديدنه الحب فيقول:

---

(١٧) صابرعبد الدايم: الأدب المقارن ،ص٩١.
(١٨) السابق ،نفسه.
(١٩) السابق،ص٩٤.
(٢٠) داود سلوم ،دراسات في الأدب المقارن التطبيقي، بغداد، دار الحرية للطباعة، ط١ ،١٩٨٤، ص١٠٩.

ليلى،ومجنون الفلا

نعما بحبهما الطويل

هذي بثينة مع جميل

هويا على مر النسيم

كما كان المستشرق "مينينديس بيلايو "كان أول من انتبه إلى وجود الخرجة ، أى آخر قفل فى الموشح ، باللغة الرومانثية ، وهى العامية الإسبانية ، هو في أواخر القرن الماضي.

فالأندلس حاضرة بقوة في الذاكرة الإسبانية والأدب الأندلسي كان له عبقه في الأدب الأسباني وخاصة فني(الموشح والزجل).

ثانيا :المبحث الأول(أشهر المدارس الاستشراقية الإسبانية وجهود المستشرقين الإسبان).

الأندلس صاحَبَهُ حضور قوي في واقع الأمة الإسبانية حيث نلتفت إلى أيدلوجية خاصة تميز بها المستشرقون الإسبان ألا وهي دراسةُ الأدب الأندلسي أثناء فترة الحضارة الإسلامية في الأندلس التي امتدت إلى ثمانية قرون دون سواه من الآداب الأخرى فكان ذا إنجاز معرفي وفير، لأن الكثير من الإسبان الذين يهتمون بالد ارسات العربية الإسلامية يفضلون تسميتهم بالمستعربين " " بدل" المستشرقين"،نظرا" لأنهم كلهم نذروا حياتهم لدراسة الثقافة العربية والإسلامية بالأندلس."،دون أن يهتموا بلغات شرقية أخرى كالفارسية والتركية والأوردية وغيرها. كعلامة على هوياتهم العلمية المميزة لهم عن بقية زملائهم من المستشرقين الغربيين.

نقف لرائد الاستعراب المعاصر المستشرق "بدرو مارتينيث مونتابث" (ولد ١٩٣٣م) الذي ما زال مستمرا في بناء جسور التواصل بين الثقافتين العربية والإسبانية. حيث اهتم بالواقع المعاصر للعالم العربي ،والإسلامي وركز اهتمامه على الشعر

العربي الحديث، فقرأه ودرسه وحققه وترجمه ، وهو أيضا بعد خمسين عاما من اهتمامه بدراسة اللغة والثقافة العربية يقول: اللغة العربية والثقافة العربية بكل ما تحملانه هما حقيقة يُمثلان الحصن الوحيد المتبقي للعرب، وعليهم أن يحافظوا بجدية ووعي وتحد على هذا الحصن وأن يحموه من الذوبان والانهيار، لأنه يعني حينذاك انهيارهم وقال مقولته الشهيرة""إن إسبانيا ما كان لها أن تدخل التاريخ الحضاري لولا القرون الثمانية التي عاشتها في ظل الإسلام وحضارته، وكانت بذلك باعثة النور والثقافة إلى الأقطار الأوروبية المجاورة المتخبطة آنذاك في ظلمات الجهل والأمية والتخلف.

دعونا نقترب من عالمهم أكثر وخاصةَ الذين أنصفوا منهم الحضارةَ الإنسانية في الأندلس باسكوال دي جايانجوس (١٨٠٩- ١٨٩٧) الذي شغل كرسي الدراسات العربية في جامعة مدريد ومن أهم منجزاته كانت الترجمة الإنجليزية التي قام بها لقسم كبير من نفح الطيب للمقري وقد نشر هذه الترجمة في مجلدين كبيرين بعنوان " تاريخ الأسر الحاكمة في اسبانيا " ، وكان أبرز تلاميذه هو فرانسيسكو كوديرا (١٨٣٦-١٩١٧) وكانت مدرسة فرانسيسكو كوديرا من أشهر مدارس الاستشراق الإسبانية التي ضمت عددا كبيرا من المستشرقين منهم "خوان أندريس" الذي يعدُ من أوائلَ من أشاروا إلى الأثر العربي في الثقافة الإسبانية خاصة والأوربية عامة وأفاض أن حضارة الأندلس كانت وراء يقظة أوربا.

المستشرق كوديرا أعطي الاستشراق الإسباني دفعة قوية إلي الأمام ويعد كوديرا هو مؤسس الاستشراق الأسباني الحديث ، وقد أدي به إتقانه للعربية إلي شغل كرسي هذه اللغة في جامعتي غرناطة ثم سرقسطة ثم أصبح أستاذا للعربية في جامعة مدريد ، وكان كوديرا يري أنه لا سبيل لدراسة التاريخ الإسلامي لإسبانيا إلا بعد نشر التراث الأندلسي بعد تحقيقه علي نحو علمي ، ولم تكن في إسبانيا آنذاك مطابع عربية ولا

عمال مهرة قادرون علي صف الحروف ، فقام هو نفسه بصياغة الحروف العربية ، واتخذ من داره مطبعة ومن تلاميذه عمالا ، وهكذا استطاع أن يخرج المجلدات العشرة من " المكتبة العربية الإسبانية "" منها: كتب ابن الفرضي وابن بشكوال وابن الاباروغيرها.

ومن مدرسة كوديرا "المستشرق جايا نجوسي "(٢١) يعد المؤسس الحقيقي لمدرسة الاستشراق الإسباني الحديثة. فقد كون له تلاميذ كثيرين متحمسين للدراسات العربية الإسلامية في إسبانيا خلال القرن الـ١٩.

ولد في إشبيلية في ١٨٠٩ وتوفي في لندن ١٨٩٧. درس العربية في باريس على يد المستشرق سلفا ستردي ساسي ثم واصل دراساته للغة العربية عندما عاد إلى إسبانيا. ولمزيد من إتقان العربية قيل إنه رحل إلى شمال أفريقيا وأتقن العربية ولغات أخرى عدة منها الإنكليزية، ثم عين مترجماً في وزارة الخارجية عام ١٨٣٣ ثم أصبح أميناً عاماً للمخطوطات العربية في المكتبة الملكية وقام بدراسة مخطوطات عدة، ولخّص وثائق عدة تتعلق بتاريخ إسبانيا وجغرافيتها. وفي ١٨٤١ عين قنصلاً لإسبانيا في تونس. ثم سافر إلى لندن وأقام فيها مدة كلف فيها فهرسة المخطوطات والوثائق الإسبانية في المتحف البريطاني، وساهم في تحرير بعض دوائر المعارف والدوريات، ثم عاد إلى مدريد عام ١٨٤٣ فعين أستاذاً للغة العربية في جامعتها وواصل جمع الكتب والنقود العربية. واشترى في رحلته إلى شمال أفريقيا مخطوطات عربية أضيفت إلى مجموعته التي كانت تضم ٣٠٠ إلى ٤٠٠ مخطوط نفيس منها نسخة من رحلة ابن بطوطة. عين عضواً في أكاديمية التاريخ عام ١٨٤٤ ثم صار مديراً للتعليم العام

(٢١) عبد الحميد صبحي،الاستشراق الإسباني في القرن التاسع عشر،مقال بمجلة الحياة اللندنية ،تشرين الأول،٢٠١٦م.

وعضواً في مجلس الشيوخ، ثم حصل على إجازة أربعة أشهر لدراسة المخطوطات في الإسكوريال، ثم أنشأ مدرسة للأبحاث الأندلسية.

وفيما يتعلق بأعمال جايا نجوسي وبحوثه، فإن إنتاجه الغزير يدعوننا إلى تصنيفه في مجالات عدة: المخطوطات، إذ درس مجموعة مخطوطات عربية في مكتبة مجمع التاريخ الإسباني وفهرس المخطوطات الإسبانية في المتحف البريطاني. التراث الأندلسي، وله «تاريخ المماليك الإسلامية في إسبانيا» في مجلدين وترجم فيه قسماً كبيراً من النفح للمقري وكتاب «وصف قصر الحمراء وبيان أثاره وتفسير كتاباته الحجرية»، و «تاريخ ملوك غرناطة» بالإسبانية، و «اللغة والأدب عند الموريسكيين»، وبحث عن صحة الصحيفة الإخبارية للرازي في صفة الأندلس مع ترجمة لها إلى الإسبانية، كما نشر «تاريخ فتح الأندلس» لابن القوطية، ورسالة في فضل الأندلس وذكر علمائها مقتبسة من النفح للمقري، ورحلة الغزال سفير ملك المغرب إلى كارلوس الثالث، وقد قام بهذه الرحلة عام ١٧٦٩ إلى غرناطة.

وبالنسبة إلى التراث العربي بعامة ترجم جايا نجوسي «كتاب كليلة ودمنة» ونشر «مقامات الحريري» مع شروح وتعليقات بالإنكليزية عام ١٨٩٦، كما اهتم بالأدب والتاريخ الإسباني في العصر الوسيط فنشر قصيدة في مدح «محمد صلى الله عليه وسلم» ونشر كتاباً في عنوان «كتب الفروسية»، وأصدر كتاباً في عنوان «الكتاب الثائرون السابقون للقرن الـ١٥م»، وزود الترجمة الإسبانية لكتاب «تاريخ الأدب الإسباني» لتكنور Ticknor بتعليقات مستفيضة، كما قام بتحقيق الكتب الإسبانية الآتية: الغزو الكبير عبر البحار، رسائل الكاردينال سنيروس رسائل وتقارير من هرنان كوريتس إلى الإمبراطور شارل الخامس، رسائل اليسوعيين، رسائل ووثائق توضح تاريخ إنكلترا في علاقتها مع تاريخ إسبانيا خلال حكم الملك هنري الثامن في سبع مجلدات.

مثّل جايا نجوسي، بموسوعية معرفته واعتدال نظرته وموضوعية منهجه، بحق التيار الأول المتقبل والمنصف للحضارة العربية الأندلسية وفتح الباب على مصراعيه لتحقيق التراث الأندلسي من جهة ودراسة أدب الموريسيكين من جهة أخرى.

والمستشرق رودولفو خيل بن أمية توفى ٢٠٠٨م وقد أثرت جذوره الإسلامية، على فكره ودفعته إلى مصاف الوطنيين الأندلسيين .لقد شغلت هموم الوطن الأندلسي مساحة كبيرة من تفكيره وكتاباته رغم الهامش الضيق من الحريات المسموح بها في في عهد الجنرال فرانكو؛ لقد طالب بالحق الأندلسي واستعادة المورسكيين لحقوقهم التي أجبروا على تركها في إسبانيا بعد طردهم في القرن السابع عشر ، عند اندلاع الحرب الأهلية بإسبانيا سنة 1936 م، كان خيل بمصر الشيء الذي أعفاه من التعرض للاضطهاد والقمع الذي كان ضحيته وطنيون أندلسيون، على رأسهم رفيقه بلاس انفانتي "أب القومية الأندلسية المعاصرة"، هذا الأخير تأثر بخيل في القضايا المتعلقة بالتاريخ الإسلامي للأندلس والشتات الموريسكي .

وكان المستشرق الإسباني خوان برنيط خينيس توفى ٢٠١١م استهواه التراث العربي الإسلامي فانجذب نحوه واستأثر به باحثاً، ومنقباً، ومترجماً ومؤلفاً، ومدرساً، ومدافعاً وكان يشغل أستاذ كرسي اللغة العربية وآدابها بجامعة برشلونة منذ ١٩٥٤م.

ومن المستشرقين الإسبان أيضا الذين أضاءت جهودهم كثيرا من مناحي التراث الأندلسي هم .

-سكوده لوثنا پاردس .

ولد في غرناطة ودرس الفلسفة في كلية الآداب في جامعة غرناطة،عمل مستشاراً للثقافة والتعليم في الإقامة الإسبانية في المغرب، عيّن أستاذاً للغة العربية بجامعة غرناطة عام ١٩٤٢م، عيّن مديراً لمعهد الدراسات العربية بغرناطة وعمل رئيساً

لقسم الدراسات العربية في معهد الدراسات الإفريقية بمدريد، انتخب عضواً في مجمع الفنون الجميلة، له إنتاج غزير في مجال تحقيق المخطوطات وفي البحوث حول الشريعة الإسلامية وكذلك التاريخ الإسلامي والآثار الإسلامية.

- إميليو گارثيا گومث .

ولد في مدريد ودرس في جامعتها، عمل أستاذاً بجامعة غرناطة وبجامعة مدريد. تولى إدارة المعهد الثقافي الإسباني، زار سوريا ولبنان، انتخب عضواً في المجمع العلمي العربي بدمشق عام ١٩٤٨م، عمل سفيراً لبلاده في بغداد وفي لبنان، له دراسات عديدة في الأدب العربي وترجمات لبعض الشعر العربي إلى الإسبانية.

- بوش ڤيلا .

ولد في فيجراس عام ١٩٢٢م، درس في جامعة برشلونة فقه اللغات السامية وحصل على الدكتوراه من جامعة مدريد بعنوان (الإقطاع، مملكة الطوائف على عهد بنو رزين) عمل في تدريس اللغة العربية في كل من جامعتي برشلونة وجامعة سرقسطة، تولى منصب أستاذ مساعد للتاريخ والنظم الإسلامية بجامعة مدريد وعمل أمين مكتبة معهد الدراسات العربية بمدريد ودرّس التاريخ والنظم الإسلامية بجامعة غرناطة.

تولى رئاسة الجمعية الإسبانية للمستشرقين، وهو عضو جمعية أمريكا الشمالية لدراسات الشرق الأوسط، تركزت بحوثه في مجال الدراسات الإسلامية والجغرافيا والتاريخ كما اهتم بقضايا العالم العربي المعاصرة.

- فدريكو كورينته .

ولد في غرناطة في ١٩٤٠/١١/١٤م درس اللغات الشرقية في جامعة مدريد، حصل على الدكتوراه في علم اللغة، عمل مديراً للمركز الثقافي في القاهرة ١٩٦٢م-١٩٦٥م، تولى منصب أستاذ اللغة الإسبانية في مدرسة الألسن العليا بجامعة عين

شمس في الفترة نفسها، وترأس قسم اللغة الاسبانية بجامعة محمد الخامس بالرباط عام ١٩٦٥م–١٩٦٨م، عمل في جامعة فيلادلفيا أستاذاً للغات الشرقية والعربية، أستاذ كرسي اللغة العربية بجامعة سرقسطة منذ عام ١٩٧٦م.

ونأتي لمستشرقة رائدة في الاستعراب الإسباني هي "ماريا خيسوس فيغيرا "التي تتحدث العربية بطلاقة فقد اختارت الأكاديمية الملكية للتاريخ البروفيسورة ماريا خيسوس فيغيرا مولينز (الفيرول، أكورونيا، ١٩٤٥) كأكاديمية العدد وذلك لتغطية المنصب المفتوح الذي خلفته وفاة إيلوي بينيتو روانو، الذي كان يشغل الميدالية رقم ٣٣. هذا الاختيار تمّ بعد أن قام كل من سارافين فانخول وميغيل أنخل لاديرو ولويس أغوستين غارسيا مورينو والاكاديمية الملكية للتاريخ بالاضافة إلى الاكاديمية الملكية الاسبانية بترشيح البروفيسورة الأكثر حضورا بالمقارنة مع غيرها من الأساتذة ؛ لينضم اسم فيغيرا إذن إلى أسماء أخرى مثل كرمن إغليسيس كانو وخوسيفينا غوميث ماندوثا وكرمن سانث أيان، وأنريكيتا فيلا فيبار وبيلار ليون كاسترو ألونسو. هذه الأكاديمية الجديدة والتي حصلت سابقا على منحة من منظمة خوان مارش، تعمل حاليا كأستاذة في قسم الدراسات العربية والاسلامية في جامعة كومبلوتانسي بمدريد، منذ سنة ١٩٨٣، حيث أشرفت على إدارة قسم الدراسات العربية والاسلامية على مدار ١٢ سنة ، كما قامت أيضا بتأسيس مجلة أناكال للدراسات العربية والاسلامية وأشرفت عليها في بداياتها.

في الوقت الحالي تدير مجلة " هيسبيريا، ثقافات المتوسط" وتساهم في إدارة مجموعة " آفاق الاندلس" تتركز أبحاث الدكتورة فيغيرا في مجال تاريخ الاندلس والتاريخ والمجالات العربية الإسبانية وتاريخ المخطوطات العربية بإسبانيا. ألفت ٥٥ كتابا، وقامت بتحقيق وترجمة وتأليف عدة كتب بالإضافة إلى التنسيق والمساعدة في كتابة أربعة أجزاء عن (ملوك الطوائف، المرابطين، الموحدين والنصريين) في كتاب " تاريخ

إسبانيا لمينينديث بيدال". كما كتبت حتى الآن حوالي ٢٥٧ مقالا علميا وفصول كتب وشاركت في تحرير "تاريخ إسبانيا" و "موسوعة الاسلام" و "قاموس السير الذاتية لتاريخ الاندلس"

ونستدل مما سبق أن المستشرقين الإسبان أدوا للتراث العربي والإسلامي ، خدمات لا تنكر سواء بأبحاثهم ودارستهم الجادة،ولما عرفنا الكثير عن الدواوين الشعرية ومبدعيها المغمورين والمشهورين على حد سواء، ولما كان لدينا إلمامٌ بفن الموشحات والزجل بشكل محكم ومتقن".أو بتحقيقاتهم له، واكتشاف مصادره،ونفض غبار الإهمال عن كثير من المؤلفات المهمة التي لولاهم ما رأت النور." فقد قاموا بجمع المخطوطات الأدبية الأندلسية شعرا ونثرا وتوثيقها متناً وتدويناً وتحقيقاً وأرشفة، وتأريخ معطياتها سياقاً وتحقيباً ومرجعاً، وترجمتها إلى اللغة الإسبانية في مختلف لهجاتها المتنوعة، ودا رستها مضموناً وشكلاً ووظيفة؛ وذلك من أجل تحديد تطور الأدب الأندلسي، ورصد مجمل خصائصه الدلالية والفنية والجمالية، وتبيان

مختلف سياقاته التاريخية والسياسية والاقتصادية ،والاجتماعية والثقافية والدينية والنفسية والحضارية، كما خُصص للأدب الأندلسي بإسبانيا من مكتبات عامة وخاصة،ومعاهد متخصصة، وكراس جامعية، كما صدرت صحف ومجلات تعنى بالأدب الأندلسي تأريخاً وتصنيفاً ونقداً وبحثا في دارسته للأدب الأندلسي اهتماما بحقبة من تاريخ بلاده القومي، فهو تراث مشترك بين العالم العربي والحضارة الإسبانية نفسها حيث يمثلُ النتاجَ الفكري لهؤلاء العلماء بوصفه نتاجا " إسبانيا وإسلاميا في نفس الوقت "وبذلك حوَّل أولئك المستشرقون هؤلاء الأعلام وتراثهم الفكري إلى ثمرة من ثمرات الذات الإسبانية وهويتها.

ثالثا :المبحث الثاني دراسة تطبيقية للرواية الإسبانية المخطوط القرمزي لأنطونيو غالا [٢٢].

الرواية لا حدود نظرية لها، وتتسم بمرونة شكلية لا نهاية لها ولا حد...وأنّها نوع لا يخضع إلى قواعد ومواصفات ثابتة، وأنّ التحول والمرونة الفائقة هي أهم صفاتها، خصوصا من حيث هي شكل مفتوح يظل دائما في حالة صنع حيث تحمل رَجْع التاريخ وتقلّباته، وتوقظ أحقاباً عدة، تمخّضت عن أحداث ووقائع مثيرة حيث الاستبصار الروائي يخترق برهافة النوافذ المغلقة لعوالم خبيئة ولشخوص غائصة في عمق التاريخ مارست فعل الوجود بين براثن حروب مجنونة في عصور الظلام والتفاهة ، والحوار الفني الذي يملأ صفحات الرواية ويغني الحدث يخطّ عميقا الاتجاهات الفكرية لكل شخصية مع التكثيف للعالم الداخلي لهذه الشخصية والتقاط روح زمانها وذهنية عصرها بكل مافي داخلها من صراعات فكرية ودينية وسياسية وأخلاقية .

كما يشير أمبرتو إيكو إلى التصور الإبداعي الذي يجعل من النص فرجة معرفية لا تنتهي عند حد، أو يحول المعرفة إلى وضعيات إنسانية ترقى على الفردي، وتتجاوز اللحظة العرضية الزائلة لكي تلج العام. [٢٣]

لكن هذا لا يعني الاكتفاء بنسيج الخطاب الروائي وحسب؛ فما تحكيه الرواية يشير بالضرورة إلى معنى خاص، مرتبط بهوية الشخصية الروائية، وبالأحداث التي تقوم بها أو التي تقع عليها، وأن ذلك يجري في مكان وزمن أو محيط بشري اجتماعي له

---

(٢٢) أنطونيو غالا،المخطوط القرمزي يوميات أبي عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس، ، ترجمة رفعت عطفة، ورد للنشر، سوريا،ط١ ، ٢٠١١م.

(٢٣) أمبرتو إيكو ، آليات الكتابة السردية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار، سورية ، ٢٠٠٩، ص١٢

خصوصية ما. فكما تقول يمنى العيد: " بدون سؤال الحقيقي يبدو حقيقي الرواية أو حقيقي الفن سلطوياً مستبداً، وأحياناً مطلقاً"[٢٤]،

في إشارة إلى الأسلوب الإيحائي الذي تتحول فيه أحداث بعينها إلى حالة فنية، وهو ما يحتمه ضيق هامش الحريات المدنية والسياسية والخشية من عواقب الجهر. وهو ما تعلن الرواية في أكثر من موقع استعداد الروائي للتخلي عنه

ففي الأدب لا نكون فقط بإزاء أحداث أو وقائع خام، وإنما بإزاء أحداث تقدم لنا ضمن مستلزمات تعبيرية معينة"[٢٥] .

وعندما ننتقل إلى دراستنا للرواية المخطوط القرمزي نجد أن عمل الروائي الإسباني (أنطونيو جالا) في روايته: (المخطوط القرمزي: يوميات أبي عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس)، وقد استثمر أنطونيو حقبة تاريخية لها حضورها التأثيري في القارئ المعاصر، ولا سيما في العالم العربي، وهي الفترة التي شهدت سقوط الأندلس بكل الهوامش الدلالية والنفسية والحضارية لهذا السقوط المدوّي. [٢٦]

إن لجوء الروائي لمثل هذه الحقبة من رواية "المخطوط القرمزي للتأثير على المتلقي، بتهيئة الأجواء والعوالم التاريخية لتحقيق أكبر قدر من الجوانب الإقناعية والتأثيرية والوجدانية معا؛ مما يساعد على جذب وتشويق وإمتاع يستجيب لها القارئ المعاصر.

([٢٤]) يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨. ص ٢٦، ص٣٣

([٢٥]) عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥، ص٦٦٦.

([٢٦]) أنطونيو غالا،المخطوط القرمزي يوميات أبي عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس، ، ترجمة رفعت عطفة، ورد للنشر، سوريا،ط١ ، ٢٠١١م.

ترفض غرناطة الأندلسية أن تغادر الذاكرة الاسبانية والعربية على الخصوص، فتنبعث بين الوقت والآخر؛ لتكشف عما كانت تخزنه من ثروة روحية وإنسانية فائقة الوصف ممثلة في رواية "المخطوط القرمزي" التيت تناول حياة أبي عبدالله الصغير آخر ملوك بني نصر في غرناطة وآخر ملوك العرب قاطبة في الأندلس، والذي سلم مفاتيح الحمراء في ٢يناير عام ١٤٩٢م للملكين الكاثوليكيين فرناندو وايزابيلا. وبهذا أسدل الستار بصورة نهائية على الحضارة الإسلامية التي استمرت ثمانية قرون في شبه الجزيرة الايبرية، وكانت حلقة وصل بارزة بين ثقافة الشرق وثقافة الغرب.

تتكون الرواية من مدخل عن أوراق وجدت في بداية المخطوط ،المخطوط القرمزيثم أربعة فصول هي،بمنجاة في الحديقة ،طيور الرحمة ،عالية وتتلألأ،كل موسيقى تتوقف"ورقة مضافة في نهاية المخطوط"في خمسمائة واثنتا عشرة ورقة من الحجم المتوسط.

وقد حصلت رواية المخطوط القرمزي على جائزة بلانيتا ١٩٩١ وهي من أهم جوائز الرواية في إسبانيا .

تبدأ الرواية بمقدمة قصيرة فيها بعض الحقائق وبعض الخيال. فأما الحقائق فهي أن بعثة فرنسية قامت بإجراء حفريات في مراكش سنة ١٩٣١. وكان موقع هذه الحفريات في مبنى جامع القرويين بهدف التعرُّف على مخططاته وتصميمه الهندسي، وقد اكتشف المنقبون وجود زيادة في مساحة الأساسات تخالف المساحة المتوقعة، وبعد التحري عثر على غرفة كانت قد شيدت في أحد الأساسات. وفي تلك الغرفة أخفيت بعض المخطوطات التي منها هذا "المخطوط القرمزي" الذي يضم يوميات آخر سلاطين بني الأحمر.

يحاول المؤلف، بطبيعة الحال، إقناعنا بأنه عثر على هذه اليوميات وأذاعها في الناس لا أكثر ولا أقل. وإمعانا في إضفاء طابع الحقيقة التاريخية على روايته استطرد في الإدعاء بأنه حاول قدر استطاعته التأكد من أن المعلومات التي أوردها أبو عبد الله في "مخطوطه القرمزي" معلومات صحيحة وتوافق التسلسل الزمني التاريخي، وأن الأشخاص الذين ذكروا فيها قد ذكروا بأسمائهم الحقيقية وليست الأسماء فيها مستعارة. حتى أن المؤلف يدعي . استكمالاً لهذا الجزء من استراتيجيته السردية . أن مقدمة المخطوط والملحوظات الأخيرة وجدت مضافة إلى الأصل وقد ألصقتا به في ضمامة واحدة.

ويكاد يغالي في ذلك حين يتوجه انطونيو غالا بالشكر إلى المؤرخين والإخباريين الذين أسهموا في كتابة تاريخ هذه الحقبة بمن فيهم السلطان الصغير نفسه. أي أن أنطونيو غالا زين لنا في هذا الكتاب قبول الفكرة التي انبثقت منها الرواية، وهي أن أبا عبد الله هو الذي كتب لنا قصة حياته بقلمه. على أوراق قرمزية اللون مما كان يستخدم في قصر الحمراء في أثناء ملكه السعيد بالأندلس.

وأبو عبدالله الصغير كان وما زال يمثل كنزا من كنوز الإبداع العالمي، وهو في ذلك يشبه شخصيات تنطوي حياتهم على أحداث درامية مثل انطونيو وكليوباترا، والمعتمد بن عباد، آخر ملوك بني عبَّاد في اشبيليةا. ولكن لعل شخصية أبي عبدالله الصغير هي أكثر هذه الشخصيات درامية وإثارة للشجن. فلم يخطئ عندما قال هذه الكلمات التي ينقلها التاريخ عنه: "أنا الأكثر سوء حظ من بني نصر، وها أانذا بمنأى عن الجميع سواء كانوا أحياء أو موتى. وأنا الذي فقدت حقي في أن أُنسب إلى سلالتي"(٢٧).

(٢٧)- أنطونيو غالا،المخطوط القرمزي ،ص١٨

تعيد رواية المخطوط القرمزي صوراً أندلسية شتى إلى الذاكرة المعاصرة، الفصل الأول وعنوانه ،بمنجاة في الحديقة " يتناول طفولة ابي عبدالله وصباه من خلال علاقته بعدد من الشخصيات هي: المرضعة صبح وفايز البستاني وعمه يوسف والطبيب إبراهيم اليهودي، ونسيم الخصي وأخوه يوسف، وعمه أبو عبدالله الذي سمي فيما بعد بالزغل، وأمه عائشة وزوجته مريم. ومن خلال علاقة أبي عبدالله الصغير بهذه الشخصيات نطلع على خفايا قصر الحمراء في هذه المرحلة الأخيرة من دولة بني نصر. وتمضي الأحداث متصلة بخيط تاريخي يكشف عن احتدام الصراع بين مملكة غرناطة والممالك المسيحية، فضلاً عن المؤامرات والدسائس التي كانت تدور بين أعضاء الأسرة النصرية انفسهم. ونرى في هذا الفصل الأول كيف كانت أمه عائشة الموصوفة في كتب التاريخ بالحرة، حانقة على ابيه السلطان أبي الحسن بسبب زواجه من امرأة أخرى من أصل مسيحي تُدعى ثريا. وقد انتهى هذا الفصل بمؤامرة من أمه وبعض شخصيات القصر أدت إلى خلع أبيه وتوليته – أي أبي عبدالله – مكانه. ثم كانت حروب وفتن بين المسلمين أنفسهم، أو بينهم وبين المسيحيين. وقد أسر أبو عبدالله في معركة ضد المسيحيين بمدينة لوشا. ولكن هذا الأسر لم يمنع مساجد غرناطة من أن تعلن عن اسمه بوصفه السلطان الجديد.

وجاء الفصل الثاني تحت عنوان "طيور الرحمة" ويتناول حياة أبي عبدالله في الأسر، وما صحب ذلك من أحداث جسام، ومؤامرات وحروب. والفصل الثالث عنوانه "كبارهم وكانوا لا معين" ومعظمه يدور حول إقامة الملكين الكاثوليكيين فرناندو وايزابيلا لمعسكر قريب من غرناطة أطلقوا عليه اسم "سانتافي"، أي الإيمان المقدس، ومن هذا المكان جرت المفاوضات الطويلة بين الجانبين والتي أدت في النهاية إلى تسليم غرناطة.

الفصل الرابع والأخير وعنوانه "كل موسيقى تتوقف" وهو عن تسليم المدينة وما تلا ذلك من أحداث انتهت بذهاب أبي عبدالله وأسرته ومن معه إلى مدينة فاس في المغرب. وتقع الرواية في ٥٧٠صفحة.

من أهم ما تحويه الرواية تأملات ينسبها انطونيو غالا لأبي عبدالله الصغير، منها هذا التأمل حول المسجد الجامع في قرطبة وهو أحد أعظم مساجد الدنيا: "أن هذا الجمال لا يمكن أن يكون نتيجة حرب أو انتصار أو حتى نتيجة لثقافة بادئة، وإنما كان نتيجة سلام مقيم، واتجاه روحي بلغ أقصى مداه إنه ليس علمل شخصي، ولا مجموعة أشخاص، وإنما هو عمل فكرة رئيسية عن العالم. أي دين رفع هذه الغابة من الأعمدة لكي يحيط بنظرة المؤمنين ويعلو بها لا لتوجّه إلى أي احتفال، وإنما كي تتجه نحو إله واحد أحد؟[٢٨]

ومنها" لأبي عبدالله ذلك أن وجوده في أي مكان يصير دافعاً قوياً للتأمل. فهو يكتب تأملاته في المسجد الجامع، أو عندما يغادر قصر الحمراء، أو عندما كان يقدم على معركة حربية أو مناوشة. حتى أنه عندما ذهب إلى فاس ليمضي بقية حياته فيها، كتب عندما شاهد ما شاهد فيها: "إن المدن مثل النجوم تتأخر في الانطفاء حتى بعد أن تموت[٢٩]".

وعن "الوادي الكبير" وهو من معالم الطبيعة الأندلسية الخصبة، يقول أبو عبدالله: "ان نهر الوادي الكبير لم يكن أبداً للدفاع، بل كان مجرى للاتصال. ولم يكن

(٢٨) أنطونيو غالا،المخطوط القرمزي ص٥٥
(٢٩) أنطونيو غالا،المخطوط القرمزي ،ص٢٠٠

سداً، بل كان رابطاً. إن الشر أو الخير الذي جاء إلى الأندلس من جهة الشمال، وصل عن طريقه. ولكني لا أدري هل ما جاء من جهة الجنوب كان أسوأ أو أفضل؟(٣٠)

يستخدم أنطونيو غالا في المخطوط القرمزي تقنيات مختلفة. لا يمكن أن يأتي أبو عبدالله بعد خمسمائة سنة من سقوط الأندلس، ليذرف الدموع الساخنة عليها، أو يطلم الخدود ويشق الجيوب، وإنما لا بد أن يلجأ إلى نوع من التأمل تصير فيه العبرة أجدى من الدمعة، والتناول الشاعري أفضل من الانخراط في سلك المأساة باجترارها وإثارة النفوس حولها.وهذا ما فعله أنطونيو غالا وهو يتلبس شخصية أبي عبدالله الذي شاء له الحظ العاثر أن يغادر قصر الحمراء إلى الأبد، وأن يطلق زفرته الأخير وهو يغادر غرناطة من مكان يطل عليها يسميه الاسبان (زفرة المغربي) وقد تحول منذ فترة إلى مزار سياحي.

في "المخطوط القرمزي" أشعار كثيرة قد يكون بعضها لأبي عبدالله، وقد كان شاعراً، وقد يكون بعضها الآخر لأنطونيو غالا وهو شاعر بدوره. الرواية تستحق أن تنقل إلى العربية ولكن على من ينقلها أن يعود إلى الأصل العربي للنص الشعري إن وجد، كما لا بد أن يعود إلى دواوين أندلسية كثيرة ليرى إلى من يمكن أن يُنسب هذا النص الشعري، أو ذاك. ولا بد للعربي أن يمسك دموعه وهو يتجول في ذاك الفردوس المفقود، وبخاصة إذا قارن بينه وبين حاضرنا البائس!

هم وحدهم يعرفون كشف الآثار الخفية العالقة بكل كلمة وبكل لحظة خوف وسعادة هاربة"

ونلخص ما يلي

---

(٣٠) أنطونيو غالا،المخطوط القرمزي /،ص٣٥٠.

١- تعيدنا المخطوطة التي تشكل جزءاً أساسياً من مكونات البنية السردية في هذا العمل إلى (المخطوط القرمزي): الرواية التي تقوم على حكاية أبي عبد الله الصغير آخر ملوك غرناطة في الأندلس، الذي يكتب يومياته في مخطوط قرمزي مدفون، عثر عليه في فاس، دارِ هجرته التي استقر فيها ومات. إنّ أنطونيو غالا كاتب (المخطوط القرمزيّ) يتظاهر بأنه ليس في الواقع صاحب هذه الرواية، وهو نفسُه ما فعله سيرفانتس برائعته دون كيخوته (دون كيشوت) التي ادّعى فيها أنه قام على ترجمتها من المخطوطات التي حصل عليها من أحد النبلاء العرب الغامضين، واسمه السيد أحمد بن خليل/ سد هامت ابن خلي، رغم أنه لم يلتق قط بهذا الرجل

٢- تظهر حنكة مؤلّف "المخطوط القرمزي" بشكل لافت في اختراعه فكرة الحواشي والتعليقات المكتوبة، ولا يخفى علينا أن هذه الحواشي ما هي إلا حيلة استطاع المؤلف من خلالها أن يثري الرواية بمعلوماته التاريخية، من مثل ما يرد عن وسائل تعذيب استخدمتها محاكم التفتيش، تقول عنها ماسيكا أنها حقيقية ذكرتها جل المصادر التي اطلعت عليها، آخرها ما رواه أحد ضباط نابليون بعد مرور أربعة قرون على سقوط الأندلس، حين أرسل حملته إلى إسبانيا. إضافة إلى القيمة الفنية التي أضفاها إليها، دون أن يجعل القارئ يحس أنه يتدخل أو يقحم نفسه بطريقة مفتعلة. بل إن جزءاً كبيراً من فحوى هذه الحواشي يدخل في إطار المتخيل الذي يساهم في إيهام القارئ أن ما يطالعه هو واقعي محض. في إحدى الهوامش تحت عنوان "من أوراق سيدي أحمد بن خليل المدعو غاليليو" تضعنا ماسيكا في أدق تفاصيل هذه الورقة، بما فيها من تداخل بأكثر من لغة وخط؛ حتى إنها تدخلنا في عدد الثقوب فيها، وتشرح لنا الطريقة الإيطالية في الترميم. وهو ما تكرر في الورقة الخامسة التي تصف فيها ماسيكا تشويهاً أصاب

فحواها تحيلها إلى صفرة تعمقت في بعض مواقعها، وتضع احتمالات أخرى كالرطوبة أو حشرة الورق التي طالت المخطوطة.

٣- تتعلق بالكاتب نفسه، وإنما يكون هدفنا في نهاية المطاف منسجماً والتوجه الرئيسي لهذه الدراسة، وهو كيفية استثمار المؤلف لعناصره الفنية بغرض التأثير على القارئ. آخذين بعين الاعتبار أن النص الأدبي أساساً هو حالة ثقافية يظهر بلغة فنية خاصة، تتشكل في سياق اجتماعي وسياسي خاص، بغرض التأثير على القارئ.يبدو الإطار العام الذي يضعنا العمل فيه صوت الكاتب هو امتداد لصوت سلالة بأكملها ،هناك تقنيات لجأ إليها الكاتب ليقول بأنه لا يقدم النسخة الرسمية التاريخية للأحداث أو الجانب الحقيقى منها فما يروى أنطونيو جالا فى روايته ليس كما ترويه كتب التاريخ عندما يقول هناك حدث ما تاريخى يقول أنا لست متأكدا من تاريخ هذا الشىء ولست على ثقة بجودة ذاكرتى فيما يخص هذا الحدث إذن فهو يقدم رؤيته الخاصة للتاريخ.

٤- هكذا يكتب أنطونيو غالا على لسان أبي عبد الله الصغير في « المخطوط القرمزي» الذي ترجمه إلى العربية رفعت عطفة:» أكتب على الأوراق القرمزية الأخيرة من كل ما كنت أخرجته من أمانة الدولة في الحمراء. ربما كان ذلك دافعاً مناسباً كي لا أكتب أكثر. لست واثقاً . تماماً كما هو الأمر مع كل الأشياء .، لكنني أعتقد أنني أتم اليوم الرابعة والستين من عمري(٣١).

٥- تستخدم الرواية تقنيات التلخيص المكانى والتركيز على مكان صغير يأخذ فى الاتساع تدريجيا حتى يشمل كامل المدينة ويخلق هذا المكان الصغير تداخلات بين شخصيات وعلاقات متداخلة كما يكتسب المكان بعدا سياسيا واجتماعيا وثقافيا.

---

(٣١) أنطونيو غالا،المخطوط القرمزي يوميات أبي عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس،.ص١٦

اهتم أنطونيو غالا بالمكان فى جميع أبعاده المادية والنفسية والاجتماعية وطرحا فكرة المكان المرجعى المتخيل المكان الداخلى والخارجى العام والخاص وكل الدلالات التى تتبع من استخدام المكان.

٦- والراوي هنا، لضلوعه في عملية الكتابة، ودوره في الحوادث، يتحرى الدقة في المعلومات، ويسعى للتحقق من صحتها. فلا يرسل الأخبار فيها إرسالاً وإنما "يراجع، بدقة، الوثائق التي وصلت إليه، ويقابل بينها، ويضيف ما سمعه في طفولته إلى ما يوحي له به تفكيره، وتمليه عليه تجربته القصيرة"..(٤) وهذه الصفة التي يتصف بها تعطي روايته للحوادث، وتعليقاته عليها وتفسيره لبعضها مصداقية أكبر، وتجعل حضور المؤلف الحقيقي، أنطونيو غالا، حضوراً خفيّاً لا يكادُ يُلحظ. والكتابة على مراحل تتخللها مدة انقطاع من حين إلى آخر تضفي أيضاً على السيرة طابعاً أكثر دقة لأن الكاتب يجد مُتَّسعاً من الوقت لمراجعة ما كتب. وتنقيحه والإضافة إليه. ولهذا يلح أبو عبدالله على هذه الفكرة، فيخبرنا في أحد المواقع أن سنواتٍ مضت توقف فيها عن الكتابة في هاتيك الأوراق، وأصبح لديه [الآن] متسع من الوقت للعودة إليها" ، وتمتاذ رواية المخطوط القرمزي بطرائق فنية تدل على حنكة الكاتب في السرد منها :

١- الدقة في الوصف : وإذا كان التاريخ يصوغه ويكتبه المنتصرون فان أنطونيو غالا مؤلف المخطوط القرمزي . يرى عكس ذلك. فقد أراد أن يكتب تاريخ هذه الحقبة من المحنة الأندلسية في قالب قصصي يجمع بين الدقة والحياد الموضوعي والتخييل الذي يعنى بما لم تذكره كتب التاريخ، واقتناص التفاصيل وجمعها من المصادر المختلفة والمنابع المتعددة ليركب منها نصاً تمتزج فيه شفافية الرواية، ومرجعية التأليف التاريخي، وغنى السيرة الذاتية بالتحليل والصراع النفسي الداخلي.

٢- السرد المفتون لذاته: ومثل هذا العمل المقترن بتلك الأهداف لا يستطيع أن يتصدى له إلا كاتب جمع إلى القدرة على التخيل والسرد المتدفق قدرةً أخرى على استقصاء الحوادث ،وتفسير التاريخ ورؤية مالا يرى عبر مئات الآلاف من الصفحات التي سودتها أقلام المؤرخين، والأخبار التي روتها ألسنة الرواة والإخباريين، وهذا، فيما يبدو لنا، من النظر الأول، هو الذي يتصف به كاتب هذه الرواية. فعلى كثرة ما كتب عن هذه الحقبة بالعربية وغير العربية، ابتداءً بقصص الحمراء لواشنطن آرفنج وانتهاء برواية في ظلال الرمان لطارق علي وغرناطة لرضوى عاشور فإن هذه الرواية لجأت إلى طريقة في السرد لم يلجأ إليها كاتب آخر. وتعتمد هذه الطريقة أسلوب "السيرة الذاتية" للبطل. فقد تخيل أنطونيو غالا كاتباً ضمنياً متماهياً في شخصية آخر سلاطين الأندلس وجعل هذا المؤلف الضمني يواصل من خلال هذا الكتاب كتابة يومياته أو مذكراته أو بكلمة أدق سيرته الذاتية. وبذلك تتوارى شخصية المؤلف الحقيقي وراء هذا المؤلف الضمني فيعفي نفسه إعفاءً تاماً من التدخل في السرد ويبسط أمام المؤلف الضمني مساحة كبيرة للتأمل في تفسير الأحداث وتتابع الوقائعفي لغة عذبة شعرية لكاتب جمع بين براعة الأداء ودقة الوصف وسلاسته.

٣- المونولوج الداخلي للإثارة والتشويق ومشاركة القارئ والبوح المسكوت عنه مفي هذا المخطوط يطلعنا أبو عبدالله على الكثير عبر المونولوج الداخلي يقول: ربما لن يعني لأحد أن يرى انني كنت أفضل تشخيص لشعب حكم عليه بأن يغادر الفردوس. لقد ظللت تابعاً فترة أطول ما كنت ملكاً، وبقيت في المنفى أكثر مما جلست على العرش فمنذ أكثر من ثلاثين عاماً سلّمت مفاتيح بيتي. (يقول أبو عبدالله هذا الكلام وهو في الرابعة والستين من عمره، وكان عمره عندما ترك غرناطة واحداً وثلاثين عاماً). وهكذا كانت هذه الحقبة التاريخية في رواية المخطوط القرمزي يوميات أبي عبد الله

الأصغرآخر ملوك الأندلس محطة هامة استثمرها الكاتب الإسباني أنطونيو غالا بحنكة ودربة عالية ؛ لتسليط الضوء على الوعي الثقافي للإسبان عن مكامن التراث الأندلسي وكنوزه ثم سرده بطريقة تدل على مهارة الكاتب لصنعته السردية.

رابعا :مستخلص البحث .

الأندلس ستظل حية في وجدان كل عربي وكل إسباني وقد أضحى الفردوس المفقود مطلبا حضاريا للمستشرقين الإسبان وجهودهم المستمرة في الحفاظ على كل ما يخص الأندلس دليل على أن الذاكرة الأندلسية تأبى النسيان ،كما وجدنا في رواية المخطوط القرمزي التي أعادت إلينا صوراً أندلسية شتى إلى الذاكرة المعاصرة.

خامسا: الخاتمة ونتائج البحث.

١- أكد البحث على جهد المستشرقين ودقة منهجهم ووعيهم بالتراث العربى والعناية به ولم يبخلوا بأى مرجع، وكانوا يسدون لنا النصائح ويوجهوننا إلى الطريق القويم.

٢-تناول البحث مجموعة شعراء مثل:كونت بواتييه، ،وبوكاشيو، ودانتي،وبترارك وغيرهم، حيث نجد في أشعارهم أصداء التأثر بالأدب العربي االأندلسي.

٣-كشف البحث عن الشاعر خوان رامون خمينث وإطلاعه على الشعر الأندلسي وتأثره الكبير به هو والشاعر الإسباني "أدلفوا بيكر"من إشبيلية الذي يعد أبو الشعر الحديث في إسبانيا .

٤- برهن البحث كيف ارتقت الحضارة الإنسانية فى تطورها من خلال الأخذ والعطاء والتأثير المتبادل. فكان انتقال الشعر الى أوربا ليس عن طريق ترجمة الكتب العربية إلى اللاتينية والإسبانية فقط وإنما من انصهار سكانها فى بوتقة الحضارة العربية .

٥-كشف البحث عن أهم المدارس الإستشراقية الإسبانية المعاصرة وجهود المستعربين الإسبان في حفظ التراث الأندلسي بل وعشقهم له ودراستهم له عن ما عداه من الآداب الأخرى .

٦- أثبت البحث أن معجم النص كان ثريا ومتعدّدا في رواية المخطوط القرمزي لأنطونيو غالا ؛ حيث ينم ذلك عن ثراء في خلفية فكرية يمتلكها الروائي من فلسفة ومعرفة وطرق منهجية في التعامل مع الأشياء، كما أنّ ذلك يعبّر عن نمط مميز في الكتابة.

سادسا : قائمة المصادر والمراجع

أولا المراجع العربية

١- أحمد الحوفى، الغزل في الشعر الجاهلي، بيروت، دار القلم، ط١، ١٩٦١.

٢- حامد أبو أحمد: دراسات في الأدب المقارن،القاهرة،ط١، ,٢٠٠٣

٣- حامد أبو أحمد: رائد الشعرالإسباني الحديث خوان رامون خمينيث، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٤- داود سلوم ،دراسات في الأدب المقارن التطبيقي،بغداد،دار الحرية للطباعة،ط١، ١٩٨٤.

٥-ابن الزقاق:ديوانه، ت: عفيفة محمود ديراني، بيروت، دار الثقافة، ط١، ١٩٦٤.

٦-ابن زيدون،ديوانه،ت:شرح وتعليق: كامل كيلاني،عبد الرحمن خليفة،مطبعة البابي الحلبي،ط١٩٣٢،١م.

٧- صابر عبد الدايم: الأدب المقارن بين التراث والمعاصرة،القاهرة،،دار الكتاب الحديث، ط١، ٢٠١٠.

٨- الطاهر مكي: دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة، القاهرة، دار المعارف ط٣، 1987,

٩- عبد العزيز عتيق،،في النقد الأدبي، ،بيروت،دار النهضة العربية،،ط ١ ،١٩٧٢

١٠-عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥.

١١- يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨.

ثانيا المراجع المترجمة:

١٢- خوليو رييس روبيو ،الأندلس بحثا عن الهوية الغائبة ،ت: غادة عمر طوسون ورنا أبو الفضل ،القاهرة، المركز القومي للترجمة ، الطبعة: الأولى ٢٠١٤م.

١٣-آنخل بالنثيا:تاريخ الفكر الأندلسي، ت: د. حسين مؤنس، القاهرة مكتبة الثقافة الدينية ط١ ,١٩٥٥

١٤- أمبرتو إيكو ، آليات الكتابة السردية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار، سورية ، ٢٠٠٩ .

١٥- أنطونيو غالا ،المخطوط القرمزي يوميات أبي عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس، ، ترجمة رفعت عطفة، ورد للنشر، سوريا،ط١ ، ٢٠١١م.

الوجه الثقافى للطلل فى الشعر العربى الحديث
الطلل النفسى فى شعر إبراهيم ناجى نموذجا

اعداد
د / صلاح الدين فاروق العايدى

تسعى هذه الدراسة إلى مقاربة الطلل فى الشعر العربى الحديث ، من خلال الوقوف على وجود الظاهرة الطللية فى هذا الشعر . ويُعد إبراهيم ناجى فى هذا الشأن واحدا من أبرز شعراء الرومانسية العربية المعاصرين الذين استعادوا تجربة الأطلال فى قصائدهم ، خاصة فى قصيدته المعروفة بالاسم نفسه : " الأطلال " . وبالتالى فناجى من هذه الناحية يمثل طريقة تعامل الشاعر العربى الحديث مع ظواهر القصيدة العربية القديمة ؛ الأمر الذى يقربنا أكثر من فهم هذا الشاعر لتراثه الأدبى عامة ؛ والشعرى خاصة ، وكيفية تطويره وإدماجه فى تجربته المعاصرة .

وعلى نحو ما يشى عنوان هذه الدراسة ، فسوف أعتمد فى تحقيق هذا الهدف على مفاهيم النقد الثقافى ومنهجيّته فى قراءة النص الأدبى للأسباب وعلى النحو الذى سوف يأتى بيانه .

تمهيد ـ الدراسات الثقافية وتحليل الظاهرة الأدبية :

نشأت الدراسات الثقافية قبل نحو أربعة عقود أو أكثر[١] بهدف الكشف عن عمليات التفاعل الثقافى وأثرها فى إنشاء الهوية الاجتماعية ، فى ظل مجتمع الحداثة وما بعد الحداثة[٢] . وبالتالى ، فأصول هذه الدراسات والنظريات المرتبطة بها تعود إلى

علوم الاجتماع والفلسفة وعلم النفس ، كما أنها ترتبط بمناهج النقد الأدبى ؛ خاصة البنيوية ومابعد البنيوية[٣].

ولقد ظلت هذه الدراسات تدور حول مفهوم للثقافة بوصفها فعلا اجتماعيا ، يرتبط بالمؤسسة ، ويتجلى فى ظل علاقات القوة ؛ مقترنا بمفاهيم الهيمنة والسلطة والمقاومة[٤]، إلى أن برز خلال العقدين الماضيين الاهتمام بالإفادة من هذا النوع من التوجه ـ الدراسات الثقافية ـ فى تحليل الأعمال الأدبية[٥]. والملحوظ على الأعمال التى اهتمت بهذا النوع من الدراسة الثقافية للنص الأدبى فى عالمنا العربى خاصة ؛ أنها أخذت مسارين : الأول ـ ينحو إلى نقل مفاهيم التحليل الثقافى جملة من مجال الفعل الاجتماعى ، وتطبيقها تطبيقا شبه حرفى على الأعمال الأدبية ؛ على النحو الذى برز خاصة فى أعمال الغذامى الذى يدعو إلى هذا صراحة ويبلور رؤيته فيه من خلال كتابه النقد الثقافى[٦]. وهو الاتجاه الذى يبدو من ظاهره المغالاة فى اعتماد مفاهيم الدراسات الثقافية فى أصولها الاجتماعية ـ خاصة مفاهيم السلطة والمقاومة ـ فى مقابل تنحية مفاهيم النقد الأدبى المألوفة فى هذا الشأن ، بدعوى تجسيدها لسلطة المؤسسة الرسمية ، وتزييفها للوعى النقدى بالظاهرة الأدبية[٧].

أما التوجه الثانى ، فهو الذى يحاول أن يفيد من مفاهيم الدراسات الثقافية ومنجزاتها فى تحليل النص الأدبى ، مراعيا خصوصية هذا النص ، من حيث هو ظاهرة جمالية ، لها بعداها اللغوى والبلاغى . وهى المحاولة التى تعتمد على تطوير مفاهيم النقد الأدبى من جانب ، وتطويع مفاهيم الدراسات الثقافية من جانب آخر . والرابط فى ذلك هو الأصول النقدية للدراسات الثقافية نفسها ؛ من حيث اعتمادها على مظلة الحداثة وما بعد الحداثة ، بتفرعاتها التى تشمل مناهج النقد الحداثى نفسه ، سيما بعد دخول مفاهيم التناص والحجاج والحوارية والبرهان من جانب البلاغة الجديدة[٨].

ومعنى ذلك أن النقد الثقافى أو القراءة الثقافية ، على اختلاف الباحثين فى هذا الشأن[٩]، يتحول ليكون قيمة مضافة فى قراءة النص الأدبى ، تفيد من منجزات التلقى والتأويل على وجه الخصوص ، أو هى على الأقل ومن وجهة نظر أخرى ، تطوير لهما، وتضيف إليهما فى الوقت نفسه الأفق المفتوح لهذه القراءة الثقافية[١٠].

فى ضوء ذلك ، فإن القراءة الثقافية للنص الأدبى ، تسعى إلى الكشف عن البنى الثقافية الفاعلة فى النص الأدبى ، بوصفها أنساقا ، لها من القدرة والقوة ماتوجه به تشكيل النص الأدبى فى عمليات إنتاجه وتلقيه[١١]. والأصل فى ذلك أن الأنساق تحولت بالتراكم من مجرد كونها ظواهر أدبية تتعلق بالتشكيل الجمالى فى النص الأدبى تحولت لتصبح أنساق (سلطوية) ثقافية قاهرة ، تنتشر خارج النص الأدبى ، لتتعالق مع الأنساق الاجتماعية والسياسية والتاريخية المحيطة بذلك النص[١٢]. وميزة القراءة الثقافية فى هذا الشأن أنها تحاول تجاوز الجمالى المشكّل لسطح النص الأدبى ـ وإن تكن تبدأ منه ـ وصولا إلى العمق الثقافى الفاعل فى هذا التشكيل[١٣].

من جانب آخر ، فقد كشفت هذه الدراسات الثقافية عن كثير من الأنساق الفاعلة فى القصيدة العربية ، وتوقفت خاصة عند نسق المديح بوصفه النسق المهيمن على كل تاريخ القصيدة العربية[١٤]، كما أشارت إلى (الأغراض) المعروفة فى القصيدة العربية القديمة بوصفها (أنساقا) تنتظر الكشف عن فاعليتها الثقافية فى هذه القصيدة .

ومن هذه الأغراض الأساسية فى تشكيل القصيدة العربية القديمة (الوقوف على الأطلال) بوصفه أقدم هذه الأغراض ، وأبرزها فى هذا التشكيل ، حتى سميت بعض نماذج الشعر العربى القديم باسمه :(القصيدة الطللية) على ما هو معروف فى هذا الشأن[١٥].

وتاريخ هذه القصيدة معروف ، خاصة لمن درس الشعر الجاهلى . والشائع عنه أن الأطلال فيه ـ وتركيب القصيدة الجاهلية إجمالا ـ توقفت عن أن تكون عنصرا جماليا من عناصر تشكيل القصيدة العربية ، خاصة بعد ثورة شعراء العصر العباسى على نموذج القصيدة الجاهلية وابتكارهم لنماذج أخرى تجديدية ، أظهرها نموذج البديع[١٦]، حتى عاد إلى الظهور مرة أخرى فى القصيدة الإحيائية إبّان حركة تجديد القصيدة العربية فى تاريخها الحديث . وإن يكن ظهوره فى هذه المرة ارتبط بفكرة محاكاة القدماء، بما يحصره فى زاوية الوظيفة الجمالية التقليدية ، على النحو الذى يمكن أن نراه لدى كبار شعراء هذه القصيدة ، على جلال ما قدموه فى هذا الشأن[١٧].

ثم عاد الطلل فى صورته التقليدية إلى الاختفاء مرة أخرى مع القصيدة الرومانسية وما تلاها من حركات تجديدية بتنوعاتها تحت مسمى القصيدة الواقعية أو القصيدة الحداثية فى الشعر العربى الحديث . ورغم هذا الاختفاء الشائع منذ القصيدة الرومانسية ، فإن العجيب فى هذا الشأن أن (الأطلال) على خلاف الشائع المعروف عنها ، ظلت موجودة وفاعلة فى هذا الشعر الحديث ، لا بوصفها عنصرا جماليا غرضيا فى تشكيل القصيدة العربية الحديثة ، وإنما بوصفها (نسقا ثقافيا) فاعلا بقوة فى بعض نماذج هذا الشعر .

ولذلك فمن الطبيعى والضرورى أيضا أن نعيد التفكير فى هذا الوجود الطللى المعاصر ؛ كيفية ووظيفة ، وتأثيرا على المظهرين الجمالى والدلالى فى القصيدة . وهذا يدعونا إلى استعادة صورة الأطلال فى مظهرها التاريخى الأول ، قبل العودة إلى التفكير فى صورتها المعاصرة .

الطلل التاريخى :

الأطلال فى اللغة آثار الديار الذاهبة[١٨]. وفى الشعر هو المقدمة الافتتاحية التى يصدّر بها الشاعر (الجاهلى) قصيدته . وهو أحد الأغراض الأساسية التى تتكون منها القصيدة الجاهلية . قال ابن قتيبة : " وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكا وشكا ، وخاطب الربع ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين (عنها) ، إذ كانت نازلة العمد فى الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر ، لانتقالهم عن ماء إلى ماء ، وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان . ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا الوجد وألم الفراق ، وفرط الصبابة والشوق ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعى (به) إصغاء الأسماع (إليه) ، لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب، لما (قد) جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل ، وإلف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلّقا منه بسبب ، وضاربا فيه بسهم ، حلال أو حرام . فإذا (علم أنه قد) استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له ، عقّب بإيجاب الحقوق ، فرحل فى شعره ، وشكا النصب والسهر ، وسُرى الليل وحرّ الهجير ، وإنضاء الراحلة والبعير . فإذا علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حق الرجاء ، وذِمامة التأميل ، وقرّر عنده ما ناله من المكاره فى المسير ، بدأ فى المديح ، فبعثه على المكافأة ، وهزّه للسّماح ، وفضّله على الأشباه ، وصغّر فى قدْره الجزيل ."[١٩].

وحديث ابن قتيبة مشهور لدى الباحثين ؛ معروف لدى المهتمين بالشعر القديم وبالقصيدة الجاهلية على وجه الخصوص . وفيه يصف ابن قتيبة تركيب هذه القصيدة وترتيب أغراضها ، ويعلّل له تعليلا ، يصل منه إلى أن هذه الخطة الجمالية فى تركيب

القصيدة الجاهلية أشبه بالدستور الثابت ، يلزم عنه أن يحتذيه الشعراء فى التعبير عن تجاربهم الخاصة ، رغم انتهاء العصر الجاهلى ، ومضى عصر الأطلال :

" فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر ، ولم يطل فيمل السامعين ، ولم يقطع وبالنفوس ظماء إلى المزيد (.....) وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر ، أو يبكى عند مشيّد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر ، والرسم العافى .... "[٢٠] ومن هنا اتخذ أصحاب الغرض المؤمنون بثباته كلام ابن قتبة دستورا ؛ يرون فيه تركيبا للقصيدة العربية ، وترتيبا لمكوناتها الداخلية ، لا يجوز الخروج عليه[٢١] ، حتى نحت الدراسات الحديثة لهذا الشعر مناحى جديدة ، كشفت عما فيه من قيم وجودية ، وآثارا فنية ، تعطى للطلل ولسائر أغراض هذه القصيدة ، معانى تختلف عما درج الفهم الشائع على رؤيته فى الشعر الجاهلى عموما[٢٢].

وأيا يكن موقف ابن قتيبة أو موقف من ذهب مذهبه ، أو عارض هذا المذهب، فلابد أن نقرّ أن ما وصفه ابن قتيبة يمثّل خطة عامة لتركيب القصيدة الطويلة فى الشعر الجاهلى ، وأبرز ما يمثلها المعلقات المعروفة .

والمهم في هذا الشأن أن الطلل في التفسير القديم كان يُنظر إليه بوصفه (غرضاً) من أغراض القصيدة الجاهلية ، أي مجرد وحدة جمالية ـ وإن تكن أساسية ـ من وحدات تشكيلها اللازمة ، تقود إلى ما بعدها من وحدات ، وتتعلّق بها ، تعلّق السبب بالنتيجة . وكلها يقود إلى مغزى واحد ، هو نوال الشاعر من صاحبه الممدوح ، على ما دل كلام ابن قتيبة السابق . وإن يكن فى هذا الوصف الذى قدمه ابن قتيبة كلام كثير ، يستوجب

إعادة النظر فيما قاله . لكنه على أية حال ، مثّل بالنسبة للمعاصرين ومحبى الشعر الصورة المثالية المعروفة عن الشعر الجاهلى .

وبسبب هذه النظرة القاصرة اتّهِمَتْ القصيدةُ الجاهلية بالتفكّك ، وقلّ شأن الطلل فيها ، كما قل شأن غيرها من وحدات تشكيلها الجمالية [٢٣] إلى أن جاء النقد الحديث ، فأعاد إلى هذه الأغراض اعتبارها الذي تستحق ، ورأي فيها رموزاً جمعية لشئون العصر الجاهلي[٢٤] . والطلل خاصة في هذا التفسير ، إنما هو صورة رمزية عامة للمواجهة بين الشاعر الجاهلي والزمن . وبالتالي فالطلل هو وسيلة الشاعر لتخطي الأزمة الوجودية لمحدودية حياة الإنسان [٢٥] . وهذه الصورة العامة للطلل بطابعها الرمزي تتجاوب مع الطابع الرمزي الموازي لوحدات النسيب والرحلة ووصف الناقة ، وتابعيها : الثور والحمار الوحشيين ، وغير ذلك من وحدات هذه القصيدة ومكوناتها المعروفة في الشعر الجاهلي [٢٦]. وهي صورة تتميز بثبات مكوناتها التيمية ، بما يجعلها علامات أسلوبية مائزة ، تستجيب لطبيعة النظم الشفوي في هذا الشعر[٢٧] .

وهذه المكونات التيمية تكاد تنحصر في النؤي والأثافي (موقد النار في الخيمة) وحبال الخيمة ، وما حول الخيمة من أخدود يمنع دخول الماء والهوام إلى الداخل ، ومعها آثار الرياح التي جعلت الرمل من حول الخيمة ـ الديار ـ كالصفحة الملساء ، بعد أن أزال المطر ما بها من بقايا ، وأفسح المجال(لأطفال) الحيوانات ؛ خاصة الآرام والبقر الوحشي ، لتتخذ من (الديار) مسكناً جديداً لها ، في دورة حياة لا تنتهي ، أثبتها أكثر من شاعر في مقدمته الطلية . ولعل من أبرزها قول لبيد بن ربيعة في معلقته[٢٨] :

عفت الديار محلها فمقامها * بمبني تأبد غولها فرجامها
فمدافع الريّان عرّي رسمها * خلقا كما ضمن الوحيّ سِلامها
دمن تجرّم بعد عهْد أنيسها * حججٌ خلون حلالُها وحرامها

رُزقت مرابيع النجوم وصابها * ودق الرواعد جودها فرهامها

إلى أن يقول فى ختام هذه المقدمة الطللية البديعة :

فوقفت أسألها وكيف سؤالنا * صماً خوالد ما يبين كلامها

عريت وكان بها الجميع فأبكروا * منها وغودر نؤيها وثمامها

يقول لبيد : إن هذه الديار التي يحددها بمنطقتي مني والريان من الجزيرة العربية ، قد خلت من أهلها وتوالي عليها الزمن والمطر ، فعمرت بالكلأ وبالماء ، واستوطنها الحيوان الوحشي ، وعادت جنة أخرى كما كانت ، ولكن لا يسكنها الإنسان .

إننا في الحقيقة أمام لوحة متكاملة ، تنهض فيها الحياة بعد موتها . والنهوض فيها يعبر عن احتفال بالحياة أكثر من تعبيره عن الاحتفال بالموت . وما العين والآرام ونحوها إلا رمز لهذه المقاومة التي يواجه بها الإنسان موته . وبالتالي ما الوقوف على الطلل إلا لحظة تبصّر ؛ يتأمل فيها الشاعر تحولات العالم من حوله ، ويحاول من خلال تبصّره أن يجلو الأمل الكامن في نفس الطلل . وقد ننتبه هنا إلى أن الشاعر لم ير الأطلال وهي تواجه الصحراء ؛ حرّها وبردها مواسم عدة ، ولم ير المطر ينهلّ عليها، ثم الماء يندفع في جنباتها ، والشجر والكلأ يخرج من بطونها ، بل نظر إلى الوحش الذي يسكنها وإلى أطفال ذلك الوحش اللاهية في دروبها ، فاسترجع بنظرةٍ عملَ سنين ؛ هجرت خلالها الحياة الطلل هجراناً كاملاً .

ولعله لم ينظر إلى الوحش ، ولم يقف على الطلل ، بل أعمل مخيّلته وساءل نفسه ، فعرف جواب السؤال علي ما جلاه له الطلل الذي بدا في لوحته كتاباً بالياً ، غيرّه العفاء ، ومحا وجهه المطر .إن الطلل على هذا النحو يشبه العنقاء التي تنبعث جيلاً فجيلاً . ولعل الأمر لم يبعد في عقل الشاعر عن هذا التفسير " عوذاً تأجّل " ، فالمجايلة رمز للتجدد ، ومبعث للأمل في نفسه ، وتسلية له في مواجهة الموت الوشيك.

وبعبارة ثانية ، لا شيء يبقي ، ولا شيء ينتهي تماماً . ولعلها هذه كانت حكمة الشاعر القديم . وقد كان أحوج منا لهذه الحكمة ، وهو يري الصحراء تطبق على نفسه ، وتمحو أثره ، ويرى الزمن يزحف بمخالبه " زبر تجدّ متونها أقلامها " فيخلق الطلل مرة بعد مرة . ووجهه في ذلك يتحول من شباب إلى كهولة ، ونفسه تلتصق بالأرض في قوة أكثر مما كانت عليه ، وعينه في كل ذلك على القبر الذي يصير إليه .

التفسير الثقافي للطلل التاريخي

الطلل إذن ، وعلي مستويات عدة ، هو الحياة ذاتها ، وهو نفس الشاعر وعقل الجماعة ، يذهبون بذهابه ، ويحيون بحياته . وما يجب أن نلتفت إليه في هذا الشأن ، أننا أمام مخيلة نشطة ، تستحضر الطلل بتفاصيله المكوّنة ، دون أن تكون ملزَمة بمعاينة آثاره رأي العين . وهذا الاستحضار سواء أكان عينيّاً أو مبنيا على مخيلة الذاكرة فحسب ، فإنه يترسّم حدود النسق الجمالي المكوّن ؛ حاملاً معه البعد الثقافي لهذا الطلل. وهو الأمر الذي جعله بحسب تفسير ثقافي معاصر ، رمزاً للفقد ، ومتصلاً أشد الاتصال بنسق ثقافي آخر ، من مكونات البنية الجمالية للقصيدة الجاهلية ، هي قصيدة الرثاء [٢٩]. وفي هذا التفسير اتخذ الطلل مساراً طويلاً ، تحوّل فيه الطلل من ظاهرة اجتماعية مرتبطة بالبيئة الصحراوية إلى ظاهرة جمالية في تشكيل القصيدة الجاهلية ، ثم تحوّل بالتراكم إلى نسق (ضدي) فاعل مع ثورة الشعراء العباسيين عليه [٣٠] .

ويتبدّي الوجه الثقافي للطلل في هذا الشأن من حيث هو بنية ، ترتدّ لعالم البادية بما فيها من صحراء ، تتوزّع بقايا الخيام والنؤي وآثار الديار عموماً ، " ذلك أن طبيعة الصحراء أن يسكنها الرحّل الذين ينتقلون من مكان لآخر طلباً للماء والكلأ . وهذه الظاهرة البيئية خرجت من طبيعتها لتتحول إلى نسق اجتماعي ، حيث يكون الرحيل مصاحباً لفراق الجيران من الأهل والأصدقاء والأحباب ، أي أن مفارقة المكان

كان يصحبها فراق الإنسان . وهو ما حوّل النسق من طبيعته الاجتماعية إلى طبيعة (نفسية) ، تكشف مشاعر الحنين إلى المكان ، وإلي مجاوري هذا المكان. وصار الحنين شغل الشاعر الأول ، ثم تابعه سواه ممن عاشوا التجربة ذاتها ، وهو ما صعد بالنسق ليكون نسقاً شعرياً شبيهاً بالطقس المقدس الذي يحرص عليه الشعراء في افتتاح قصائدهم [......] وكل هذه التحولات التي صاحبت الطلل يجمع بينها إحساس مشترك ؛ هو إحساس (الفقد) . وهو ما أكسب الوقوف الطللي عمقاً إنسانياً ، أتاح له أن يحافظ على حضوره الشعري حتى يومنا هذا ، ما دام كان هناك إحساس بالفقد " [(٣١)]

وإذا كان الطلل يرتبط عضوياً بكل من وحدتي النسيب والظعن ؛ الوحدتين اللتين هما في حقيقتيهما جزءان متكاملان من وحدة أكبر هي الرحلة [(٣٢)] ، وهذا الارتباط مبني علي استذكار أو استحضار تحولات الطلل الزمنية ، فإن الشاعر الجاهلي يفيد يقيناً من القيمة العاطفية للطلل ، بوصفه علامة علي الإخلاص لتلك الذاكرة ، كما هو علامة على نبل الشاعر العاشق . وهذا يقيناً يجعل المتلقي متعاطفاً مع هذا الشاعر في محنته الطللية ، وبالتالي يتهيأ نفسياً لتلقي بقية الأغراض ، علي ما أشار قدامه فى كلمته التى مرّت[(٣٣)] .

وإذا تذكرنا ارتباط هذا الطلل بالرحلة على وجه التحديد ، بقسميها النسيب والظعن ، وإذا تذكرنا أيضاً المكونات العضوية لهذا الطلل من نؤى وأثافي ونحوها ، إلي جانب آثار المطر والرياح ، واقتران كل هذا بالأسماء ـ أسماء المحبوبة وأسماء المواضع التي تمثّل في مجموعها خارطة جامعة للجزيرة العربية من شرقها إلى غربها[(٣٤)] ـ إذا تذكرنا هذا كله ، أمكننا أن نتصور قيمة الطلل بالنسبة للشاعر ولمتلقيه معاً ، بوصفه مرآة عاكسة ، تستحضر بيئة الجزيرة العربية ، بكل مكوناتها ، بما في ذلك أحداثها الجلل من حروب ووقائع ومشاحنات . وهذا كله ما يجعل الطلل صورة مصغرة (للوطن)

الذي يحيا في ذاكرة العربي القديم ، كما يحيا في مخيلته الحاضرة . وتتأكد مثل هذه الوظيفة الثقافية للطلل بملاحظة مكوّن أساسي من مكوناته ، يعبر فيه الشاعر الجاهلي دوماً عن صعوبة رؤية الآثار الدارسة ، علي ما يشخصه قول زهير:

وقفت بها من بعد عشرين حجّةً ... فلأياً عرفت الدار بعد توهّمِ[٣٥]

ومثله قول عنترة فى صدر معلقته:

هل غادر الشعراء من متردّم ... أم هل عرفت الدار بعد توهّمِ[٣٦]

وهو الأمر الذي يحوّل هذا الشاعر في حقيقته إلى مستبصر ؛ يرى الماضي ـ ماضى الطلل ـ بما فيه من أحداث حياته وحياة حبيبته التى رحلت ، كما يرى الحاضر ـ حاضر الطلل ـ بما فيه من حياة متجددة ، يمثلها الحيوان ، وطفله الراتع في أنحائه . وعملية الاستبصار هذه تؤكد (حكمة) هذا الشاعر ؛ أي بوصفه حكيماً ، يعرف حقيقة الأوضاع ، ويقدّر مساراتها . كما تؤكده وظيفة (المدوّن) التي يقوم بها هذا الشاعر ؛ بوصفه (حافظاً) لتاريخ الأمة .

نحن إذن أمام وحدة تكوينية لها بعدان ، الأول ـ فني ، يتمثل في حضوره كتقليد فني أساسي ، يتجلّى في مكوناته العضوية (النؤى ، الأثافى ..) ، كما يتجلّى في ارتباطه بالوحدات الأخرى من نسيب وظعن علي وجه الخصوص . والثانى ـ ثقافي، يتمثّل في حضور هذا الطلل بوصفه مرآة عاكسة لصورة الوطن ، كما يتمثّل في حضور التقليد الاجتماعي / الثقافي من وقوف على الآثار الدراسة ؛ إظهارا لاحترام هذه الآثار ، واستذكارا لما يقترن بها من مشاعر الحنين . كما يتمثل في استبصار الشاعر الجاهلي وحكمته وحفظه لتاريخ الأمة .

وما يؤكد قوة هذا الحضور الطللي في ذاكرة الشاعر القديم تمرد هذا الشاعر نفسه ـ وإن يكن في مرحلة تالية للعصر الجاهلي ـ علي الطلل ، وتعبيره المباشر عن

برمه به ، وسخريته ممن يصر على استحضاره فى تجربته ، علي ما يمثّله قول أبو نواس المعروف :

صفة الطلول بلاغة القدمِ ... فاجعلْ صفاتك لابنة الكرْمِ(٣٧)

معني هذا أن النسق الثقافي [الطللى] دخل مرحلة (الصدام الثقافي) . وهي غالباً ما تحضر في مراحل التحوّل التي تحتمل مثل هذا الصدام ، بين واقع آخذ في الغياب ، وواقع آخذ في الحضور . لكنه برغم غيابه احتفظ بمكانته في الذاكرة الواعية ، وغير الواعية "(٣٨) . وبعبارة أخرى ، لقد تحول الطلل في حقيقته إلى سلطة قاهرة ، فاعلة في الذاكرة الجمعية للأمة ، كما هي فاعلة في ذاكرة الشاعر القديم والمعاصر ، سواء بسواء .

وحتى نفهم القيمة الحقيقة لثقافية الطلل وسلطته ، فيجب ألا ننسى أن الطلل جاء من زمن مختلف ومن بيئة مختلفة ، وأنه يقترن تاريخياً وإجبارياً بنموذج شكلي للقصيدة ؛ يختلف عن الطموح المعاصر لتجديد هذا الشكل أو لتغييره ومغايرته . وإذا ما استعدنا هذا النموذج القديم ، فسوف نجد أنفسنا أمام مجموعة من القوانين الضمنية التي تحكم بنية تشكيله . وفي صدارة هذه القوانين (الوصف) بوصفه أداة التعبير الأولى التي يلجأ إليها الشاعر لتعيين أفكاره وتشييء مخيّلته (٣٩) . ومن بعد ذلك تأتي فكرة الغرض التي تعني أن لكل جزء في القصيدة مقصداً محدداً يعبر عنه ، وأن لكل قصيدة (هدفاً) أو (غرضاً) محدداً ، تدخل في إطار تنميطه(٤٠).

ومن بعد ذلك ، تأتي الصورة البلاغية بوصفها أداة التعبير العينية التي تبرز أجزاء المعني في صورة مادية ، تخرجه من المجهول إلى المعلوم ، ومن المستهجن إلى المقبول .

وهذه القوانين العامة للتشكيل الطللي تمثل (سلطة) قَبْلية ، تفرض حضورها على تشكيل القصيدة ، القديمة والحديثة ، سواء بسواء . وهي في حقيقتها سلطة (النموذج) الشكلي / الدلالي للقصيدة العربية القديمة ، بكل قيمها وأبعادها الفكرية . وبالتالي فهي سلطة تفرض وجودها من ناحية، وتقاوم النموذج الجديد للقصيدة العربية (المعاصرة) من ناحية أخرى ، ومن ثم تحاول تدمير هذا النموذج الجديد ، أو علي الأقل تحاول تأطيره وتنميطه بحسب نموذجها الأول .

فإذا كان الطلل في أصله وقوفاً على ديار الحبيبة الدراسة ، واستصحاباً للرفيقين وتذكُّراً للماضي ، فإن هذا النموذج الطللي ، يواجه ويقاوم نموذج الإنسان المعاصر الذي ليس لديه أزمة الإحساس بالفقد (الوجودي) للزمن ـ على الأقل فى صورته الجاهلية ولأسبابه المرتبطة بذلك الزمن ـ ولا يؤمن بفكرة الاستصحاب أو وجود الآثار المادية الباقية . ولذلك نجد أن سلطة هذا الطلل القديم تتجلى في الشعر المعاصر من خلال تحويل الديار إلى طلل نفسي عند إبراهيم ناجي ، يجر معه كل الدلالات وكل فاعليات التشكيل الطللي النمطي لنموذج القصيدة الجاهلية.

وبعبارة ثانية ، ومن منظور العلاقة بين البنية الأيديولوجية للمجتمع الذي أنتج النص واستراتيجيته الثقافية [٤١] يمكن أن نلاحظ أن الأطلال في الشعر الجاهلي تمثل ظاهرة أدبية كجزء من الخطاب الشعرى المكوّن لاستراتيجية القصيدة الجاهلية . وهي ذات علاقة بالمكون الاجتماعي المنتِج لهذه الثقافة ، بينما الأطلال نفسها ـ وكما سوف نلحظ في حينه ـ بالنسبة للشاعر المعاصر، إنما هي ظاهرة أدبية ذات علاقة بالمكون التاريخي لثقافة المجتمع المعاصر ، في ضوء علاقتها بالتقاليد الأدبية للقصيدة العربية القديمة . وبالتالي ثمة تفارق واضح بين هذه الظاهرة الأدبية ومكوّنها الاجتماعي المنتِج

في الثقافة المعاصرة . وهي تعتمد بالتأكيد على ثقافة المبدع المعاصر وتصوّره لتاريخية القصيدة العربية ، في ضوء علاقته هو نفسه بالثقافة .

وبالتالي ، فالطلل في هذا الشأن ، نموذج مثالي لظاهرة التراكم الثقافي ، من حيث " كان مكوناً طبيعياً أنتجته بيئة الصحراء ، بكل ظواهرها المحفوظة . وهذه الظواهر هي التي استحضرت [أو تستحضر] النموذج التكويني للطلل "[٤٢]

وهذا ما يجعل من الطلل تورية ثقافية بمصطلح الغذامي[٤٣] ،ومصطلحاً ثقافياً بحسب تعريف عبدالفتاح أحمد يوسف[٤٤] ، وواقعة ثقافية بحسب تفسير عبد المطلب[٤٥] . كما يجعله من منظور علاقة اللغة بالتمثيل في تحليل فوكو[٤٦] علامة أو إشارة تمثيلية لخبرة خاصة لدى الجاهليين ؛ ترى في الحياة نظاماً متتابعاً من الحياة والموت . والطلل هنا يمثل لحظة الموت ، لكنها لحظة ممتدة ، تترك آثارها في البيئة الحاوية (الصحراء) . ومن ثم تسمح بإمكانية تتبع تلك الآثار التي هي علامات تمثيلية أخرى ، تتم قراءتها كنص لغوي ، يكشف عن الماضي ، ويستعيد حياته الكامنة، كما يدل علي المستقبل وحياته المحتملة . وهو عين ما أشار إليه طرفة بن العبد فى صدر معلقته ، حيث وصف هذا الطلل بقوله :

لخولة أطلال ببرقة ثهمدِ ... تلوح كباقى الوشم في ظاهر اليدِ[٤٧]

ويتأكد هذا الفهم مرة أخرى ، إذا ما رأينا في هذا الطلل بحسب تفسير فوكو أيضاً لعلاقة اللغة بالتمثيل الدلالي ، جذراً دلالياً ثابتاً ، يرتبط بالمكون الاجتماعي والثقافي لحدوده الأولي[٤٨] . وهذا الجذر له طبيعة تمثيلية واضحة وثابتة أيضاً ، تنتشر في إطار زمني (الماضي / خاصة العصر الجاهلي) ، ومكاني (الجزيرة العربية / خاصة بيئة الصحراء) ، ويحمل معه عدداً كبيراً من التعيينات المادية الدالة على

حضوره وطبيعته المشار إليها في جذره (الخيمة بعناصرها ، والصحراء بعناصرها ، أيضاً)[٤٩] .

وإذا كان الوضع الحقيقي للمعرفة ـ وهي التي تؤسّس السلطة في المجتمع وفي النص سواء بسواء ـ " [مستمدا] من الحقل الذي توظّف فيه كخطاب [....] والخطابات قوية في كونها تعمل كمجموعة من القواعد التي تغذي الفكر والممارسة ، وتحدد ذات المعرفة أو موضوعها "[٥٠] ، فإن الأطلال ـ كجزء من استراتيجية بناء القصيدة الجاهلية، وبوصفها علامة ثقافية ، علي ما أسلفت ـ تمثل في الشعر الجاهلي ، خطاباً مؤسّساً لمجموعة القواعد التي توجّه عمل الشاعر الجاهلي . وهو عين ما أكده ابن قتيبة في مقولته المشهورة " وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، ويبكي عند مشيّد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر ، والرسم العافى "[٥١].

وهذه القواعد وخطابها المؤسّس سوف تعمل في الشعر المعاصر على استيعاب المختلف (القديم الطللي) ضمن عملية الصراع بين القديم والحديث ، علي اعتبار أن القديم هنا (النموذج الطللي) يمثّل السلطة القاهرة ، بينما يمثل الحديث عملية المقاومة والاستيعاب في ظل عملية التلاقي بين ثقافتين مختلفتين ، ومتواجهتين زمنياً علي المستوى التاريخي[٥٢].

وبعبارة أخرى ، يمكن أن نرى في الطلل المعاصر عملية استيعاب للآخر (القديم) ، وتمثّلا لنسيجه الحي ، بإدخاله في النسيج المعاصر (حالة إبراهيم ناجي) ، أو إبعاده ونفيه وعزله (حالة أحمد عبدالمعطى حجازي)[٥٣] ، علي اعتبار أن ثمّة صراعاً بين ثقافتين : قديمة وحديثة للطلل .

إبراهيم ناجي والطلل النفسي :

ليس إبراهيم ناجي في حاجة إلى تقديم ، فهو من الشهرة والمكانة ما يغنينا عن استعادة تفاصيل حياته أو سمات تجربته الشعرية[٥٤] ، وإن تكن السمات الفنية لتجربته الشعرية حاضرة في هذا التحليل بما هي ضرورية ومتصلة بالكشف عن فاعلية النسق الثقافي في شعره .

وأول ما يمكن أن يلاحظه قارئ ديوان إبراهيم ناجي من ذلك اعتماده علي مجموعة من الرموز الفنية المتكررة ، علي مستوى اللفظ المفرد ، وعلي مستوى الصورة الشعرية المتكررة ، بما يجعل هذه الرموز علامات أسلوبية مائزة في شعره. وسوف يلاحظ القارئ أن هذه الرموز علي مستوى اللفظ المفرد تتصل بالطلل اتصالاً مباشراً ، بل إن لفظ الطلل يأتي في صدارتها ، مقترناً بألفاظ الهيكل والمعبد والكعبة . أما علي مستوى الصورة الشعرية ، فيأتي الطلل منسرباً من خلال صور العاصفة والمطر والريح[٥٥]. ومن ذلك قوله[٥٦] :

غرامك لي معبدٌ طاهرٌ   دعائمه شيّدت من لوعي
تعّهدت محرابه بالوفاءِ   وأوقدت فيه الهوى من شموعي
جوانبه من دموعي قامت   وأضلعه بُنيت من ضلوعي
ومن ذا رأي هيكلاً في الوجودِ   يُقام علي هيكلٍ من دموعِ

وكذا قوله ، رابطاً المحراب بالكعبة[٥٧] :

وحبيب كان دنيا أملي   حبّهُ المحراب والكعبة بيته
من مشي يوماً على الورد له   فطريقي كان شوكاً ومشيته

وسوف نلاحظ أن هذا الطلل أو المنزل يقترن بالظلام والبحر والعاصفة والمطر في صورة جامعة لفقد هذا الطلل . ومن ذلك قوله[٥٨] :

تعالَ فلم يعد في الحي سارٍ　　　وقد هوت المنازل بعد وهْنِ
وران علي نوافذها ظلامٌ　　　وقد كانت تطلّ كألف عين

وكذا قوله(٥٩) :

أري الآباد تغمرني كبحرٍ　　　سحيق الغور مجهول القرارِ
ويأتمر الظلام عليّ حتى　　　كأني هابطٌ أعماق غارِ
وتصطخب العواصف سافراتٍ　　　وتطعنني بأطراف الحراب
وتشفق بعدما تقسو وتمضي　　　لتقرع كل نافذة وباب
فصحت بها إلي أن جفّ حلقي　　　فحين سكتّ كلمني إبائي
وأشعر في العذاب بعمق جرحٍ　　　وأعمق منه جرح الكبرياءِ

وهذه الرموز مجتمعة ، إن يكن علي مستوى اللفظ المفرد أو علي مستوى الصورة الشعرية ، تعبر في شعر ناجي عن شدة التوتر والانفعال النفسي المقترن بلحظة الوقوف الطللي ، كما تعبر عن تجاوب الطبيعة مع الإخفاق في تجربة الحب التي يعبر عنها الشعر الرومانسي عامة ، ولدى ناجي خاصة(٦٠) ، دون أن يكون هذا الاقتران بين الطبيعة الثائرة في اللحظة الطللية ولحظة الوقوف الطللي نفسها مقدمة للنجاح أو للعبور أو الخروج من مرحلة الهامشية علي ما يلحظ بعض الباحثين في تفسير هذا الطلل لدى امرئ القيس خاصة ، ولدى الشعراء الجاهليين عامة(٦١) ، وربما لهذا السبب يقترن الطلل دوماً في شعر ناجي بالظلام ، وهذا الأخير يقترن بالرياح والمطر ، علي ما سبقت الإشارة(٦٢)

وبوجه عام ، فإن حضور النسق الثقافي للطل في شعر ناجي يبرز في قصيدته المعروفة الأطلال(٦٣) ، كما يبرز في قصيدة أخرى أقل شهره ، وإن تكن معروفة لدى

الباحثين والمحبين لشعر ناجي ، هي قصيدته العودة[٦٤]. وهي قصيدة دالة في هذا الشأن ، ومعها قصيدة ثالثة أقل شهر ، بعنوان أطلال[٦٥]

ومن البداية يمكن أن نلحظ أن حضور النسق الثقافي للطلل متصدّر في عنوان قصيدتين من القصائد الثلاثة المذكورة (الأطلال ، طلل). في حين يأتي الطلل في عنوان الثالثة (العودة) ، متخفياً في هيئة الفعل المقترن بهذا الطلل ؛ أي الوقوف علي الطلل ، أو العودة إليه . وبالتالي ، فحضور النسق الثقافي للطلل من حيث هو ظاهرة أدبية وتقليد فني مرتبط بالقصيدة الجاهلية ، متصدّر في عناوين القصائد الثلاثة ، مستحضراً معه صورة الطلل المعروفة في الشعر العربي القديم . ويعني ذلك أن التوقّع المرتبط بهذه العناوين يستصحب معه حضور لحظة الفقد التي يمثّلها هذا الطلل ، كما يستحضر معه صورة للذات الشاعرة الباكية ، الواقفة أمام آثار حائلة لمنزل المحبوب ، وربما استحضرت معها صورة الصحراء بمكوناتها الرئيسة : الرياح والأمطار الموسمية والسماء الصافية بنجومها اللامعة ، وبعضاً من الحيوانات المتفرقة المتجولة هنا وهناك، ومعها أيضاً صورة للخيمة النمطية في تلك الصحراء أو بقاياها .

غير أننا ـ كما يجب أن نلاحظ ـ سوف نجد أن حضور هذه العناصر مجتمعة لا يتم علي النحو الذي كانت تبدو عليه في الشعر الجاهلي ، فحضورها في هذا الشعر مرتبط بلوحة عامة للطلل في الشعر الجاهلي[٦٦] ، وهي اللوحة المقترنة بلوحتين تابعتين، وتُعدّان في حقيقتيهما جزءاً من هذا النسيج الطللي ؛ أعن النسيب ورحلة الظعن[٦٧]

بينما حضور هذه العناصر الطللية في شعر ناجي حضور مفكّك ، متوزّع علي أكثر من مكان في القصيدة ، ويكاد كل عنصر منها ينهض بوظيفة مختلفة عن وظيفتها في الطلل الجاهلي[٦٨] . ومحصلة ذلك أن وقَفَ الطلل في شعر ناجي عند

لحظة الفقد والأسي الذي تعبر عنه قصيدته ، بينما كان الطلل الجاهلي لحظة ممتدة في الزمن ، تبدأ من الحاضر ، وتستعيد قسماً من الماضي ، ثم تمدّ بصرها إلي المستقبل . ومن هنا كان الطلل الجاهلي تعبيراً كاملاً عن دورة حياة ، تبدأ من الموت ، وتنتهي إلى الحياة مرة أخرى ، الأمر الذي جعله تعبيراً عن التطهير في بعض التفسيرات ، وتعبيراً عن مواجهة الزمن في تفسيرات أخرى[٦٩]. وبالتالي ، فإن صورة الشاعر الجاهلي في وقوفه الطللي أقرب إلي صورة المغنّي الجوّال ، أو الرجل الذي يستحضر لحظات الماضي ويصف آثارها في قصيدته ، ناقلاً بهذا الوصف إحساس الفقد الذي يعيّنه الطلل ، ومستثيراً إحساس الحنين إلى الماضي في نفس المتلقي ، وربما الإشفاق المقترن بالأسى علي حال ذلك الشاعر وطلله . وهو ما يمكن أن نفهمه من تفسيرات النقاد القدماء لبنية القصيدة العربية في تشديدهم علي البدء بالوقوف الطللي[٧٠]

أما ناجي ، فهو يفارق هذه الصورة النمطية للطلل ، بداية من تصديره الذي نراه في الأطلال ، حيث يقول[٧١]

يا فؤادي رحم الله الهوى كان صرحاً من خيال فهوى
اسقني واشربْ علي أطلاله واروِ عنّي طالما الدمع روى
كيف ذاك الحبّ أمسى خبراً وحديثًا من أحاديث الجوى
وبساطا من ندامي حُلُمٍ هم تواروا أبداً وهْو انطوى

والمفارقة ، تأتي مباشرة في البيت الأول ، حيث يصف الشاعر هذا الطلل وصفاً موجزاً ملخِّصاً لكل القصة : " كان صرحاً من خيال فهوى " . ويتأكّد هذا التلخيص في البيت الثاني بقوله : " اسقني واشربْ علي أطلاله ". وهو يذكّرنا بصنيع الشاعر الجاهلي ، حين يتلخّص من وقفته الطللية بمثل قوله " دع ذا .."[٧٢] ؛ أي أن الشاعر يتخلص سريعاً من طلله الذي استحضره في العنوان ، لتخلص القصيدة إلى تتبع

لحظات زمنية عدة ، تتراوح ما بين استحضار لحظة الماضي مرة ، والوقوف في اللحظة الآنيّة مرة ، والتطلّع إلي المستقبل ثالثة .

وربما لحظنا هنا أن ناجي يفارق التكوين النسقي للطلل سريعاً ، بداية من البيت الثاني " اسقني واشربْ .. " ، حيث يستحضر مع هذا النسق القديم للطلل نسقاً قديماً آخر (شرب الخمر) ، يعبر في أصله عن البرم بالحياة ، ويتطلّع إلى اغتنام اللذة الحاضرة ، فضلاً عن كونه (يسخر) على نحو ما ، من سلطة الطلل نفسه . ويمكن أن نتذكّر في هذا الشأن قول أبي نواس المعروف :

قل لمن يبكي علي رسم درسْ ... واقفاً ما ضرّ لو كان جلسْ(٧٣)

وهي السخرية التي تدل علي مقاومة الحضور النسقي للطلل ، ومن ثم تتحول صورة الطلل الماثلة في قصيدة ناجي إلي صورة مزدوجة ، ظاهرها الطلل ، وباطنها الافتتاح بشرب الخمر .

غير أن قصيدة ناجي تدل علي مفارقة أخري ، تقاوم النسقين معاً ـ الطلل وشرب الخمر ـ فهي ليست معنية باغتنام اللذة الحاضرة ، بقدر ما هي معنية بتأكيد إحساس الفقد والأسى في لحظة حاضرة ، ممتدة زمنياً ونفسياً .

وإذا ما لحظنا أن القصيدة كلها تقع تحت التصور النسقي للأطلال ؛ خاصة مع تقديم الشاعر لها بقوله: " هذه قصة حب عاثر ، التقيا وتحابا ثم انتهت القصة بأنها صارت أطلال جسد ، وصار هو أطلال روح "(٧٤).

فمعني ذلك ، أن حضور الطلل نسقياً في هذه القصيدة يعتمد فحسب علي جوهره المترسّخ في ذهن المتلقي المعاصر ؛ أي لحظة الحنين أو التعبير عن الفقد ؛ حتى مع حضور عنصر أساسي من عناصر تكوين الطلل القديم ؛ أي الرياح . فالشاعر حين يستحضرها لا يصف أثرها علي المكوّن المادي لماضي المحبوبة ـ أي

الديار أو الخيمة ـ وإنما يصف أثرها وصفاً عاماً موجزاً علي نفسه ؛ محصوراً في نداء هذه الريح مرتين ، مصدراً بهذا النداء مقطعين من مقاطع القصيدة . ويستتبع هذا النداء بمقطع ثالث ، مستكملاً هذا النداء ، ومؤكداً الطبيعة العاصفة للمنادي (الريح) ، حيث يقول في المقطع الثاني من القصيدة(٧٥) :

يا رياحاً ليس يهدا عصفها   نضب الزيت ومصباحي انطفا
وأنا أقتات من وهمٍ عفا   وأفي العمر لناسٍ ما وفا

وحيث يقول في المقطع السابع والعشرين(٧٦) :

أيها الريح أجل لكنما   هي حبي وتعلاّتي ويأسي
هي فى الغيب لقلبي خُلقت   أشرقت لي قبل أن تشرق شمسى
وعلي موعدها أطبقتُ عيني   وعلي تذكارها وسّدت رأسي

ثم يقول في المقطع الثامن والعشرين(٧٧) :

جنّت الريح ونادته   شياطين الظلام
أختاماً ! كيف يحلو   لكَ في البدء الختام

فالريح في هذه المقاطع مجتمعه ليست أكثر من شاهد ، يقرّها الشاعر علي إخفاق تجربته ومعاناته في هذا الحب ، وإخلاصه له . وربما نلحظ هنا علي ما يرى بعض الباحثين ، أن المطر والعاصفة في شعر امرئ القيس ونحوه من الجاهليين رمز للتدنيس وللتطهير معاً ؛ رمز للموت وإعادة الإحياء أو الخصب مرة أخرى "(٧٨). وهنا نلحظ بالمقارنة أن ناجي يعتمد علي هذه العاصفة كرمز لشدة توتره ولانفعاله النفسي ، وكرمز لتجاوب الطبيعة مع إخفاقه في تجربة الحب ، دون أن يكون ذلك مقدمة للنجاح أو للعبور ، والخروج من مرحلة الهامشية ـ حسب تفسير طقوس العبور عند سوزان ستيتكيفتش(٧٩) ـ إلى مرحلة إعادة الإندماج والنضج في المجتمع .

وربما لهذا السبب يقترن الطلل دوماً في شعر ناجي بالظلام . وهذا الأخير يقترن بالرياح والمطر[٨٠]. أما الطلل نفسه فيتحول إلى معبد أو هيكل علي ما يؤثر غير واحد من شعراء الرومانسية المعروفين في تاريخنا الشعري[٨١] ، وهو ما نراه في قول ناجي ، حيث يلخّص مأساة اللحظة الحاضرة وطبيعتها مخاطباً محبوبته في المقطع الثامن من القصيدة[٨٢]

كنت تمثال خيالي فهوي — المقادير أرادت لا يدي

ويحها لم تدر ماذا حطّمت — حطّمت تاجي وهدّت معبدي

يا حياة البائس المنفردِ — يا يبابا ما به من أحدِ

يا قفاراً لا فحاتٍ ما بها — من نجيٍّ ، يا سكون الأبدِ

وربما نلحظ في هذا المقطع أن الشاعر يحوّل الطلل إلى (المحبوبة) ؛ أي أن المحبوبة نفسها أصبحت هي الطلل ، وحبها كذلك . ومن ثم يتحوّل هذا الطلل الجديد إلى (معبد) . وهي صورة معاصرة أضخم وأعظم شأناً من الخيمة اليسيرة المعتادة فى الشعر الجاهلى . وآثار هذا المعبد لابد أن تكون أكثر وضوحاً ، ومن ثم تتحوّل الحياة نفسها في ظل هذا الوضع الجديد للطلل إلي (يباب) وقفار(لا فحات) وسكون مطبق علي نفسه ؛ يؤكّد اليأس من الماضي ، وربما الحاضر أيضاً . أي أن الطلل في هذا الشأن تحوّل إلي طلل زمني ، يتفق مع الصورة الأساسية التي رسمها الشاعر لنفسه ولمحبوبته في تقديم القصيدة : " أطلال جسد وأطلال روح " . وهو ما يتأكد بمتابعة لحظات التذكر والأسي في القصيدة .

ويمكن هنا أن نلتفت إلي ما يمكن أن نسميه ازدواج الطلل ، أو انقسامه إلى جزئين: جسد وروح، وهو الانقسام الذي يؤثّر علي صورة الطلل العامة التي يمتاح منها الشاعر هيكله الأساسي ، فهو مع كونه يعود إلى هيكل ثابت ؛ جاهليّ التكوين ، إلا أنه

يحمل مع هذا التكوين طبيعتين: ظاهرة وخفية ، مادية وشفافة ، معروفة ومجهولة ، قريبة وبعيدة ، محبوبة ومرهوبة . وهي المكوّنات الثنائية المتقابلة طبيعياً؛ نتيجة تمييز الشاعر لها منذ البداية في الجسد والروح .

ومن ثم ، فسوف تأخذ لحظات الأسي والتذكّر المشار إليها، سمت هذه الثنائيات وتعبر عنها ، بالالتفاف مرة حول (وصف) المحبوبة أو تعيين هيكل المادة الجسدي ، ومرة بالالتفاف حول ماضي الشاعر وحاضره ، والتركيز علي إبراز التحول المادي والفارق بين اللحظتين : الماضية والحاضرة . وبالتالي يمكن أن نلاحظ هنا أن الطبيعة الزمنية للطلل الجاهلي (التأمل في اللحظة الحاضرة لذلك الطلل) تهدف إلي أن يتخلّص الشاعر من هذا الطلل وماضيه ، متطلعاً إلي المستقبل ، علي ما تشير إليه تخلّصات ذلك الشاعر الجاهلي في مثل قوله المعتاد فى هذه المواقف : (دع ذا ...). أما زمنية الطلل في هذه القصيدة ـ الأطلال، ولدى ناجي عامة ـ فهي زمنية ثابتة ، تستحضر أسى الماضي ، وتؤكد أسى الحاضر ، ولا تتطلع إلي أي مستقبل .

وربما هذا يفسر تناقض حالات الشاعر في مقاطعه المختلفة ؛ حيث يتمنى مرة أن يعود ذلك الحب وتعود المحبوبة ، ويطالب قلبه مرة أخرى بنسيان ذلك الحب والمحبوبة جملة ، ومرة واحدة.

الطلل إذن في هذه القصيدة طلل نسقي ، يتمحور حول طبيعته الدالة علي الفقد ، ويؤكد هذه الطبيعة بإحساس الأسى المتولد عن تأمّله . وهو يتأكد مرة ثالثة في قصيدته الأخرى (أطلال) ، حيث يقول[٨٣] :

يا منْ بواديه حططتُ الرحالْ .. ورحّبت بى وارفات الظلالْ
بذلتُ أقصى ما يكون القِرى .. وما تمنّى طامعٌ من منالْ
بسطت كالآباد عمر المنى .. لطامعٍ فى لحظاتٍ قلالْ

بنيت محرابى لم أتخذْ .. ديناً سوى حبّك فى كل حالْ

أمهلْ فؤادى ساعةً ريثما .. أخلع عن عينى قناع الخيالْ

أمهلْ فؤادى ساعةً ريثما .. أخلع عن قلبى سراب الضلال

فهذه الصحراء عريانةٌ .. ممتدةٌ خانقةٌ كالملال

خليعة الطبع على كثبها .. عربدة الريح وكفر الرمال

هيهات للقلب صلاة بها .. ولا عليها معبدٌ وابتهال

خلعت إيمانى على شكّها .. وبدّدته الساريات الثقال

نادتنىَ الصحراء وهى التى .. آذت جحيمى فى السنين الطوال

تريد سرّى إنّ سرّى هنا .. فى مغلقٍ أسرارهُ لا تنال

قالت بهذا الصمت ما لم يُقلْ وقلتُ بالزفرات ما لم يُقالْ

وهي القصيدة التي تتحول فيها الأطلال إلى طلل مفرد . وهو أيضاً العنوان الذي يستحضر معه الصورة النمطية للطلل الجاهلي . لكن التأمل فى هذه القصيدة يقف بنا أمام صورة موجزة لهذا الطلل ، تتلخّص في الوادي الظليل والصحراء من حوله . وهي الصورة التي يبني عليها ناجي تصوّره النسقي للطلل في هذه القصيدة ؛ أي بوصفه " الآثار الباقية " . وهذا التصوّر حاضر فى العنوان العام (أطلال) ، ويؤكّده منميا صورته النسقية بالحديث عن الصحراء التى تحيط هذا الطلل . لكنه سريعا يفارق هذا التصور النسقي بجذب الصحراء إلى منطقة (الوادي) و(الظلال الوارفة) بوصفها علامات علي الحياة ؛ كما هي علامات على المقاومة المنظَّمة ، المقصودة للموت في (القري) .

ويمضي بعيداُ في تصوير هذا الصراع المضمر بين (الموت الطللي / الحياة ـ الوادي) في الحديث عن (الصحراء) لا البيد . أي أنه يختار لفظاً شائعاً حديثا

لتصوير هذا الطلل . ومن ثم ينتقل هذا الصراع من كونه منطقة تجاذُب وتنافُر في المكان (الطلل / الوادي) إلي منطقة زمنية بين القديم والجديد . والجديد هنا يتمثّل في التصورات الرومانسية المضمرة في تجربة الشاعر بوصفه شاعراً رومانسياً . وهو ما يمكن أن نكتشفه بالوقوف علي علامات القديم (الطللي) والجديد (الرومانسي).

ويتمثل أساساً في تلك الإشارات من ألفاظ وعبارات ، ينتمي بعضها إلي القديم الطللي ، بينما ينتمي بعضها الآخر إلى الجديد الرومانسي ؛ بل إن الشاعر يجمع بينها في بعض الجمل الواضحة ، كما في قوله من البيتين الثاني والثالث :

بذلتُ أقصي ما يكون القِري   وما تمنّى طامع من منال
بسطتُ كالآباد عمر المني   لطامع في لحظات قلال

فالقري موجود ومقترن بالطمع والنوال ، وكذا الآباد الطللية (الزمنية) مقترنة بـ (عمر المنى) الرومانسي الطابع . والعجيب أن ثمة نسقاً ثالثاً يدخل في حساب الصراع بين القديم والجديد في هذا التصور الطللي (الحديث) ، هو نسق التصوّف . ويمكن أن نلحظ بيسر تدخّله في تشكيل صورة الطلل والصحراء ، كما يمكن أن نلحظ أثره في تشكيل صورة الذات الشاعرة . وهو ما يظهر في علامات متكاثرة ، كما في البيت الرابع والخامس من القصيدة ، حيث يقول :

بنيتُ محرابي لم أتخذْ ...   دينا سوى حبّك في كل حالْ
أمهلْ فؤداي ساعة ريثما ...   أخلعُ عن عينيَّ قناع الخيالْ

وكذا قوله في البيت العاشر :

خلعتُ إيمانى علي شكّها ... وبدّدته الساريات الثقال

ويمكن أن نلحظ في البيت الأخير تناصاً واضحاً مع صورة قرآنية شهيرة " فاخلع نعليك إنّك بالوداي المقدس طوى "[٨٤] التي تجعل الذات تدخل في علاقة مباشرة

مع الذات الأولي ، أو ذات المولي سبحانه وتعالي ، لتتخلّى الذات الشاعرة في هذه العلاقة عن نفسها وعن وجودها المادي المباشر ، وتتبدّله بوجود آخر ؛ وجود الروح .

وهو ما يؤكده ختام القصيدة في البيتين الأخيرين ، حيث يتحدث عن (السر) ذي الطابع الصوفي الواضح :

تريد سرّي ، إنّ سرّي هنا   في مغلقٍ أسراره لاتُنال

قالت بهذا الصمت ما لم يُقل   وقلت بالذفرات ما لا يقال

وهو الأمر الذي يجعلنا نعيد النظر في طبيعة المنادَي المتصدّر في أوّل القصيدة :

يا من بواديه حططت الرحال   ورحّبت بي وارفات الظلال

كما يعيدنا مباشرة إلي قصيدته الأولي (الأطلال) ، حيث يؤكد فيها ـ على ما سبقت الإشارة ـ أن الذات الشاعرة تحولت في هذه العلاقة إلى أطلال روح . ومن ثم تتحول القصيدة من مجرد كونها قصيدة رومانسية ، تتحدث عن الإخفاق في علاقة الحب البشريّ ، إلى قصيدة صوفية ، تبحث عن الأمن والوجود الحقيقي في علاقة أكبر من حيث وجود الروح ، لا وجود الجسد المادي .

وهذا التفسير لطبيعة حضور النسق الطللي في شعر ناجي يقودنا إلي قصيدته الثالثة (العودة)[٨٥] ، حيث يرتكز فيها الحديث علي طبيعة حضور الذات الشاعرة نفسها في ظل الحضور الطللي . وهو ما يبيّنه الحوار الضمني الممتد بين الذات الشاعرة وقلبها ، فالقلب من ناحية متمسّك بالحب الذاهب أو الطلل الدارس ، وهو يخفق لمرآه ، ويتوتّر بسبب حضوره في ظله . بينما صوت الذات الشاعرة ـ الصوت العاقل ـ يحاول أن يفكّك هذا الحضور بالكشف عن تحوله وتنكّره لإخلاص القلب . وهو ما يبيّنه

المقطع الثاني من القصيدة مباشرة ، بعد إثبات الحضور الطللي في صدارتها ، ثم التحول عنه إلي منطق العقل :

هذه الكعبة كنّا طائفيها .. والمصلّين صباحاً ومساءْ
كم عبدنا وسجدنا الحسن فيها .. كيف بالله رجعنا غرباء
دار أحلامي وحبّي لقيتنا .. في جمود مثلما تلقي الجديد
أنكرتنا وهي كانت إن رأتنا .. يضحك النور إلينا من بعيد
رفرف القلب بجنبي كالذبيحْ .. وأنا أهتف يا قلب ائتدْ
فيجيب الدمع والماضي الجريحْ .. لم عدنا ؟ ليت أنا لم نَعُدْ

وهكذا يستمر الحوار بين الذات وقلبها ؛ حواراً يحاول فيه كل منهما أن يبين وجهة نظره من حيث أسباب العودة . ولنلحظ هنا أن وجهة نظر القلب تظهر ضمنياً في التسميات المختلفة التي تخلعها الذات الشاعرة علي الطلل ، بداية من (الكعبة) بما فيها من قداسة وارتباط طبيعي بينها وبين المؤمنين ، ثم دار (الآحلام) بوصفها الحلم المؤجل ، ثم (الوكر) بما فيه من خصوصية الجمع بين إلفين ، ثم (نادي السمر) بما فيه أيضاً من دلالة الأمس المضافة إلي جمع الأحياء ، ثم (موطن الحسن) بما فيه من دلالة علي التمتّع واللذة ، ثم (الركن الحانى) بما فيه من دفء ، وأخيراً (الوطن) ، في ختام القصيدة بوصفه المبتغي الأخير (للغريب المسافر) .

غير أن المواجهة تظهر بوضوح بين الذات وذلك الطلل في تلك الشكوي التي تطلقها الذات مشفوعة بذفراتها الحارة في قوله:

آه مما صنع الدهر بنا .. أوهذا الطلل العابس أنتَ !
والخيال المطرق الرأس أنا! .. شد ما بتنا على الضنك وبتّا

وقوة الشكوى تظهر من الوصف المباشر الملحق بهذا الطلل (العابس) ، كما تظهر من تسميته المباشرة (الطلل) لا دار الأحلام ، ولا الكعبة ، ولا موطن الحسن ، ولا أيّاً من تلك التسميات التي شفَّت عن الحب في الأبيات السابقة . ومع ذلك فإن هذه الشكوى لا تخلو من أسى وعطف علي ذلك الطلل ، فهو ليس مسئولاً عما جرى عليه ، وإنما المسئول هو الزمن أو الدهر ، بصيغته الدالة علي الغلبة والامتداد .

ومع ذلك ، فيمكن أن نلحظ أن صورة الطلل في هذه القصيدة صورة مفارقة لأصلها الجاهلي . فذلك الأصل من طبيعته أن يكون مندثراً وبالكاد يرى ، أما هذا الطلل ، فهو (كعبة) ظاهرة للعيان ، لا تذهب مفاتنها . وإذا كان الطلل الأصلي يظهر من آثاره ، أو تدل عليه آثاره الباقية من نؤى وأثافي وأوتاد ونحوها ؛ فإن الطلل هنا دال علي نفسه بنفسه ، شاخص كما كان . ولا ننسى هنا أن الطلل في القصيدتين الأخريين كان (معبداً) ، أي يحمل طابع القداسة ، كما يحمل طابع التشخيص المادي الدال بنفسه علي نفسه . وكل ما في الأمر أن (روح هذا الطلل) ؛ أي المحبوبة ، قد فارقته ، ففقد كل ما له من حياة وقداسة .

والغريب أن ثمة مفارقة أخري بين الطللين (الأصلي ، وطلل الشاعر) ، فالطلل الأصلي هو مبتدأ الرحلة ، وهو سبب لها ، أما هذا الطلل ، فهو منتهاها وغايتها ، وهو ما يظهر في المقاطع الثلاثة الأخيرة من القصيدة ، حيث يقول :

ركنيَ الحاني ومغنايَ الشفيقْ   وظلال الخلد للعاني الطليحْ
علم الله لقد طال الطريقْ   وأنا جئتك كيما أستريح
وعلي بابك ألقي جعبتي   كغريب آب من وادي المحن
أفيك كفَّ الله عنّي غربتي   ورسا رحلي على أرض الوطن!
وطني أنت ولكنّي طريدْ   أبديُّ النفى في عالم بؤسي!

فإذا عدت فللنجوى أعودْ ثم أمضي بعد ما أفرغ كأسي!

وإذا كان الشاعر الجاهلي يترك أطلاله ويركب ناقته مخترقاً الصحراء ، ميمماً صوب هدفه من الرحلة ؛ خاصة إن يكن ممدوحاً ، فإننا يمكن أن نلحظ أن الأوصاف التي خلعها الشاعر في هذه القصيدة علي الطلل تجعله هو الممدوح ، بداية من الكعبة التي تصدّرت الأبيات ، وانتهاء (بالركن) الحاني الذي يجعل من هذا الطلل المتكأ الذي يلجأ إليه الشاعر في محنته أو محنه ، ومثله في الوضوح (الوطن) الذي يجعل الطلل هو كل عالم الشاعر ، علي خلاف الشاعر الجاهلي الذي لم يكن الطلل باالنسبة له ، سوى جزء من عالمه الممتد في الصحراء وما بعدها .

ولا ريب أن عودة الشاعر إلي طلله هذا وراءها الإحساس بالفقد والأسى ، مثله في ذلك مثل الشاعر الجاهلي في وقوفه علي طلله . غير أن الشاعر الجاهلي يتخذ من أطلاله (عبرة) ، ويجعلها نافذة تبيّن فعل الزمن في الحياة والأحياء ، بل إنه يحييّ (من التحيّة) ذلك الطلل ، ويحييه (من الحياة) ، بما فيه من حياة متجددة ، دلت عليها الحيوانات التي استوطنته ، والريح التي سوّت معالمه ، والمطر الذي أحيا نباته . وكل هذه المعالم الجديدة للحياة في الطلل القديم تجعل نفس الشاعر الجاهلي مستبشرة بالمستقبل ، متطلعة إلي الغد ، ومن ثم يأخذ طريقه في رحلته علي ناقته أو راحلته .

أما ناجي في طلله هذا ، فهو لا يرى من معالم الحياة الجديدة إلا دليلاً على مفارقة الروح والجمود علي حد تعبيره :

دار أحلامي وحبي لقيتنا ... في جمود مثلما تلقي الجديد

أنكرتنا وهي كانت إن رأتنا ... يضحك النور إلينا من بعيد

رغم أن (الطلل) (أو الكعبة أو المعبد) استمر في الحياة بإحلال بشر آخرين، وليس حيوانات ولا غيرها . ورغم أن (الطلل) شاخص بنفسه ، لم تتغير

معالمه ، وليس بحاجة إلى تأمل أو لأيٍّ لتبين آثاره ، بل إن لم يعان علي الأغلب ، مشاق مواجهة الريح والمطر في الصحراء . وهو ما يفسّره قوله :

موطن الحسن ثوي فيه السأمْ ... وسرت أنفاسه في جوّهْ
وأناخ الليل فيه وجثم ... وجرت أشباحه فى بهوه
والبلي أبصرته رأي العيانْ ... ويداه تنسجان العنكبوتْ
صحت! يا ويحك تبدو فى مكانْ ... كل شيء فيه حي لا يموت

وبالتالي ، فمشكلة الطلل هنا كما يراها الشاعر ، ليست الموت أو الحياة ثم الموت ، وهكذا في دورة لا تنتهي ، على ما هو الحال فى الطلل الجاهلى ، وإنما المشكلة هي استمراره في الحياة ، دون غاية ، تضع ختاما لقصته الحزينة .

ويبدو أن هذه هي أزمة الطلل الحقيقية لدي الشاعر ؛ أي استمراره في (الوجود) وعدم شعوره بمن رحلوا . ومن ثم فمواجهة الطلل هنا ليست مواجهة للزمن ولا تغلّباً على آثاره ، وإنما هي مواجهة (للذكرى) الدارسة وللحب الذاهب .

ولعلنا لحظنا أن الشاعر في هذه المواجهة أو هذه العودة لم يستصحب معه رفيقين، يسلّيانه أو يعينانه على الوقوف ، بل استصحب معه فحسب إحساس الفقد . وهذا يفسّر أن علاقة الشاعر بطلله هذا هي علاقة مستمرة دائمة ، فيها العودة مرة بعد مرة . وهذا ضروري بحكم أن الطلل هذا كعبة ، أو بسبب كونه كعبة ، على خلاف موقف الشاعر الجاهلي ، الذي ربما مرّ بطلله مرة ، ثم لم يعد إليه بعدها أبدا . وهذا أيضاً يفسر علاقة ناجي بطلله من جهة كونها عودة لا وقوفاً ، بما في ذلك من إشارة واضحة إلي كون هذه العودة مقصودة ، ومحددة الطريق ، وربما كانت منظمة زمنياً ؛ أي تتم في دورات زمنية محددة ، يعرفها الشاعر وحده ، تؤكدها طبيعة (الكعبة) في صفة ذلك الطلل .

وخلاصة الأمر في ذلك ، أن الطلل بوصفه نموذجاً أصلياً حاضرٌ في هذه القصيدة ، لكن من جهة واحدة ، هي جهة الأسى والإحساس بالفقد ، علي ما يدل عليه البيت الشهير في الشعر الجاهلي :

وقوفاً بها صحبي علي مطيّهم   يقولون لا تهلكْ أسى وتجلّدِ[٨٦]

وهو البيت الذي يلفتنا إلي مفارقة أخرى بين طلل ناجي وذلك النموذج الأصلي، فالشاعر الجاهلي حين كان يقف مع صحبه يقف متعجلاً ، متطلعاً إلى المستقبل علي ما ذكرت . وإلي ذلك يمكن أن نضيف أن إحساس الأسى والفقد على عمقه في نفس ذلك الشاعر إنما يرتبط بالمرور على ذلك الطلل ، وهو عابر متروك للصدفة علي ما أشرت . وإحساس الفقد في ذلك إحساس وقتي ، محدود في الزمن ، ينتهي بنهاية الوقوف وانطلاق الشاعر إلي رحلته ، وربما قبله ، حين ينتبه ذلك الشاعر إلي نفسه ، ويثوب إلي عقله ، أو يثوب إليه عقله ، ومن ثم يطلق كلمته المشهورة (دع ذا ....) ؛ متخلّصا من طلله ، ليبدأ مقطعا أو غرضا جديدا من أغراض القصيدة الجاهلية .

أما إحساس الأسى لدى ناجي ، فهو إحساس مستمر ، سواء أحضر أمام الطلل أو لم يحضر ، وهو المفهوم من قوله أيضاً :

أيّها الوكر إذا طار الأليفْ   لا يرى الآخر معني للسماءْ
ويرى الأيام صفراً كالخريفْ   نائحاتٍ كرياح الصحراءْ

وهما البيتان اللذان يلفتانا أيضاً إلى أن نموذج الطلل الأصلي بالكاد يُلحظ في هذه القصيدة ، فلا يوجد من معالمه فيها سوى (البلي) ، في البيت الذي مر قبل قليل، ومعه (الأيام) المصفرة كالخريف ، النائحة (كريح الصحراء) . ومع ذلك فالبلي والأيام والخريف ورياح الصحراء كلها حاضرة بوصفها صورة تقريبية لإحساس الشاعر

الذى وصف نفسه (بالغريب) ، وعبّر بوضوح عن إحساسه (بالوحدة) وبالفقد والأسى فحسب .

ومن ثم يمكن أن نلحظ أن (معالم الطلل) المادية التقليدية في النموذج الأصلي ، من مثل آثار الخيمة وآثار الحيوان الحاضرة ، ومعها أسماء الأماكن وأسماء المحبوبة التي تعيّن الحدود الزمنية والمكانية لذلك الطلل ، كل ذلك غير حاضر في طلل ناجي ، بل إن الرياح التي حضرت بوصفها صورة تقريبية هي عينها الريح ذاتها التي تحضر في شعر ناجي خاصة ، وفي شعر غيره من الرومانسيين ، بوصفها دليلاً على تجاوب الطبيعة مع غربة الشاعر ومعاناته في حبه(٨٧).

فالقضية إذن هي في حقيقتها قضية الحب المنقضي والحبيب الذي (لم يف) للمحب على حد قوله المشهور في قصيدته الأطلال :

وأنا أقتات على وهمٍ عفا ... وأفى العمرَ لناسٍ ما وفى(٨٨)

وهذا ما يتفق تماماً مع طبيعة التجربة الرومانسية عامة ، ومع تجربة ناجي خاصة في هذا الشأن ، وعلي ما هو معروف لدى من تناول شعره بالدراسة من قبل(٨٩) وبالتالي ، يمكننا القول : إن الطلل هنا ليس أكثر من صورة أخرى من صور الطبيعة المتجاوبة مع حزن الشاعر وتوتره النفسي الشديد ، بسبب إخفاقه في الحب. ومن ثم فهو طلل نفسي وليس طللاً مادياً ولا زمنياً علي ما أشرت أول هذه الدراسة . وحضور النموذج الأصلي للأطلال في هذه القصيدة وفي غيرها من شعر ناجي ، إنما هو وسيلة أخرى من وسائل تسويغ الانكفاء على الذات والدوران حول قضية الحب دون غيرها ، وترسيخاً للنموذج الرومانسي في التعبير عن توتر الشاعر وانحصار رؤيته في مسألة الحب وقضيته ، الأمر الذي كان سبباً رئيساً لسقوط هذا النموذج الفني بعد استنفاذ قدرته في التعبير عن تحولات المجتمع العربي المعاصر(٩٠) .

هوامش الدراسة :

١. انظر محمود أحمد عبدالله (مقدمة) : النظرية الثقافية . وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة ، تحرير . تيم إدواردز ، المجلس القومى للترجمة ٢٠١٢ ، ص ٨
٢. صلاح قنصوة : تمارين فى النقد الثقافى ، ط مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٧، ص ١١
٣. انظر أرثر أيزابرجر : النقد الثقافى . تمهيد مبدئى للمفاهيم الرئيسية ، ترجمة وفاء إبراهيم ، رمضان بسطويسى ، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣ ، ص ٤٣ وما بعدها
٤. انظر على سبيل المثال تيم ميه وجاسون بويل : فوكو والتحليل التأويلى وتشكيل الاجتماعى ، ضمن النظرية الثقافية ، سابق ، ص ٢٢٥ وما بعدها
٥. وهو ما يتجلى فى مثل دراسات عبدالله الغذامى : النقد القافى ، نقد ثقافى أم نقد أدبى ، المرأة واللغة وغيرها ، وكذا دراسات محمد عبدالمطلب : القراءة الثقافية ، ومصطفى ناصف : أحمد حجازى . الشاعر المعاصر . وسوف ترد إشارات تفصيلية لهذه الدراسات فى موضعه من البحث .
٦. انظر عبدالله الغذامى : النقد الثقافى . قراءة فى الأنساق الثقافية العربية ، ط كتابات نقدية ١٨٩ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ٢٠١٠ ، ص ١٧ وما بعدها ، وانظر كتابه : نقد ثقافى أم نقد أدبى . بالاشتراك ، ط دار الفكر المعاصر ، بيروت . لبنان ، دار الفكر . سوريا ، ٢٠٠٤ ، ص ١١ وما بعدها
٧. انظر الغذامى ، النقد الثقافى ، ص ٢١ وما بعدها
٨. انظربيتر بروكر (إعداد وتقديم) : الحداثة وما بعد الحداثة ، ترجمة عبدالوهاب علوب ، منشورات المجمع الثقافى ، أبوظبى . الإمارات ١٩٩٥ ، ص ٣٨ وما بعدها

٩. يرى الغذامى أن المصطلح المناسب لهذا النوع من الدراسة هو النقد الثقافى (انظر الغذامى : النقد الثقافى ، سابق ، ص ١٢ ، ص ١٨ وما بعدها) بينما يرى محمد عبدالمطلب أن المصطلح الأنسب هو القراءة الثقافية (انظر محمد عبدالمطلب : القراءة الثقافية ، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠١٣ ، ص ٢٠) ولكل واحد حججه فى هذا الشأن .

١٠. انظرأرثر أيزابرجر : النقد الثقافى ، سابق ، ص ٥٥ ، وجوناثان كولر : مدخل إلى النظرية الأدبية ، ترجمة مصطفى بيومى عبدالسلام ، المشروع القومى للترجمة ، ع ٥١٤ ، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣ ، ص ٦٥ . ٦٧ ، وسايمون ديورنغ : الدراسات الثقافية . مقدمة نقدية ، عالم المعرفة ، ع ٤٢٥ ، يونيو ٢٠١٥ ، ص ٦١ ومابعدها ، وسعيد علوش : نقد ثقافى أم حداثة سلفية ؟ ، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠١٠ ، ص ٤٧

١١. انظر أحمد جمال المرازيق : جماليات النقد الثقافى . نحو رؤية للأنساق الثقافية فى الشعر الأندلسى ، ط الأولى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ٢٠٠٩، ص ١٧ ، وعبدالفتاح أحمد يوسف : استراتيجيات القراءة فى النقد الثقافى . نحو وعى نقدى بقراءة ثقافية للنص ، عالم الفكر ، ع ١ ، مج ٣٦ ، يوليو . سبتمبر ٢٠٠٧ ، ص ١٦٤، ويوسف عليمات : جماليات التحليل الثقافى . اعتذاريات النابغة الذبيانى نموذجا ، عالم الفكر ، ع ١ ، يوليو. سبتمبر ٢٠٠٦ ، ص ٦٧

١٢. انظر محمد عبدالمطلب : القراءة الثقافية ، سابق ، ص ٢٣ ، وعبدالفتاح أحمد يوسف : قراءة النص وسؤال الثقافة . استبداد الثقافة ووعى القارئ بتحولات المعنى ، ط الأولى ، حوار للكتاب العالمى . عالم الكتب الحديث ، الأردن ٢٠٠٩ ، ص ٧٩

١٣.انظر محمد عبدالمطلب : القراءة الثقافية ، سابق ، ص ٣٢ ، وعبدالفتاح أحمد يوسف : قراءة النص وسؤال الثقافة ، سابق ، ص ٨٧ وما بعدها ، وسعيد علوش : نقد ثقافى أم حداثة سلفية ، ص ١٨ـ ١٩

١٤.انظر الغذامى : النقد الثقافى ، سابق ، ص ٩٩ وما بعدها

١٥.انظر حسن البنا عزالدين : الكلمات والأشياء . التحليل البنيوى لقصيدة الاطلال فى الشعر الجاهلى . دراسة نقدية ، ط الأولى ،دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٨٩ ، ص ٤٣ وما بعدها

١٦.انظر مصطفى ناصف : اللغة بين البلاغة والأسلوبية ، كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة ٥٣ ، يناير ١٩٨٩ ، ص ٣٤ـ ٤٥ ، ونظرية المعنى فى النقد العربى ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، بدون ، ١٣٤ وما بعدها ، وجابر عصفور : قراءة التراث النقدى : ط الأولى ، دار سعاد الصباح ١٩٩٢ ، ص ١٣٥ وما بعدها

١٧.انظرجابر عصفور : قراءة التراث النقدى ، سابق ، ص ٣٠٥ وما بعدها

١٨.انظر مادة طلل فى اللسان

١٩.ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، ج الأول ، ط الذخائر ٢٣٤ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠١٧ ، ص ٧٤ . ٧٥

٢٠.السابق ، ص ٧٥ . ٧٦

٢١.انظر كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ، ج الأول ، ترجمة عبدالحليم النجار ، ط الرابعة ، دار المعارف ، بدون ، ص ٥٩ـ ٦٠

٢٢.انظر على سبيل المثال كتابات مصطفى ناصف فى ذلك : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس ، بيروت ، بدون ، وصوت الشاعر القديم : الهيئة المصرية

العامة للكتاب ١٩٩٣ ، ووهب أحمد رومية : شعرنا القديم والنقد الجديد ، عالم المعرفة ، ع ٢٠٧ ، الكويت ، مارس ١٩٩٦ ، وكمال أبوديب : الرؤى المقنعة ـ نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦

٢٣.انظر مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى ، ط الثالثة ، دار الأندلس ، بيروت ١٩٨٣ ، ص ٢٠٠ـ ٢٠٤ ، وكارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربى ، ج الأول ، ص ٦١ ـ ٦٢

٢٤.انظر على سبيل المثال : يوسف اليوسف : مقالات فى الشعر الجاهلى ، ط الرابعة ، بيروت ١٩٨٥ ، ص ١٧ وما بعدها ، ٢٩٥ وما بعدها ، و وكمال أبوديب : الرؤى المقنعة ، ص ٢٦٣ وما بعدها ، وجابر عصفور : غواية التراث ، كتاب العربى ٦٣ ، ط الأولى ، أكتوبر ٢٠٠٥ ، ص ٧٣ وما بعدها

٢٥.انظر على وجه الخصوص كمال أبوديب : الرؤى المقنعة ، ص ٣٢١ وما بعدها ، وسيزا قاسم : القارئ والنص ـ العلامة والدلالة ، ط مكتبة الأسرة ٢٠١٤ ، ص ٥٢ وما بعدها ، ومصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، ص ٥٢ وما بعدها ، ودراسة الأدب العربى ، ص ٢٣٦ ـ ٢٤٠

٢٦.حسن البنا عزالدين : الكلمات والأشياء ، ص ٩٥ وما بعدها ، ومصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، ص ٦٤ وما بعدها ، ودراسة الأدب العربى ، ص ٢٤٠ وما بعدها

٢٧.انظر جيميز مونرو : النظم الشفوي في الشعر الجاهلي ، ترجمة فضل بن عمار العمارى ، دار الأصالة للثقافة والنشر ، ط الأولى ، الرياض ١٩٨٧ ، ص ١٨ وما بعدها

٢٨.الزوزنى : المعلقات السبع ،ط الأولى المجددة ، مكتبة المعارف ، بيروت ٢٠٠٤ ، ص ١٥٦ . ١٦١

٢٩.انظر محمد عبد المطلب : القراءة الثقافية ، ص ٢٥ ، ص ٢٣١ ومابعدها

٣٠.. انظر القراءة الثقافية ص ٢٤ـ٢٥

٣١.القراءة الثقافية ص ٢٣١ ـ ٢٣٢ وانظر سيزا قاسم : القارئ والنص ، ص ٥٢ ، وإبراهيم عبدالرحمن محمد : الشعر الجاهلى ـ قضاياه الفنية والموضوعية ، مكتبة الشباب، بدون ، ص ٢٥٥

٣٢.انظر مصطفى ناصف : قراءة ثانية ، ص ٩٦ وما بعدها ، وحسن البنا عزالدين : الكلمات والأشياء ، ص ١٠٥ وما بعدها

٣٣.انظر ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ٧٤ ـ ٧٥

٣٤.انظر إبراهيم عبدالرحمن محمد : الأدب الجاهلى ، ص ٢٧٧ وما بعدها ، ومصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى ، ط ٣ ، دار الأندلس ، بيروت ١٩٨٣ ، ص ٢٤٠ وما بعدها

٣٥.معلقة زهير ، شرح المعلقات السبع للزوزنى ، ط مكتبة المتنبى ، القاهرة ، بدون ، ص ٧٤ ، وط مكتبة المعارف ، ط الأولى المجددة ، بيروت . لبنان ٢٠٠٤ ، ص ٩٩

٣٦.المعلقات السبع ، ط مكتبة المعارف ، ص ٧٧ ، وط مكتبة المتنبى ، ص ١٣٧

٣٧.ديوان الحسن بن هانئ ، المجلد الثالث ، تحقيق إيفالد فاغنر ، ط الذخائر، ع ٦٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، بدون ، ص ٢٦٥

٣٨.القراءة الثقافية ص ٢٥–٢٦

٣٩.انظر كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ، ج الأول ، ص ص ٥٥ ـ ٥٨ ، وشكرى محمد عياد : جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدى والخبرة الشعرية ، فصول ، مج السادس ، ع الثانى ، يناير ـ فبراير ـ مارس ١٩٨٦ ، ص ٦٥ ـ ٦٦

٤٠.السابق ، ص ٥٨ ـ ٦٢

٤١.انظر عبد الفتاح أحمد يوسف استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي ص٤٨

٤٢.القراءة الثقافية ص ٢٤

٤٣.انظر عبدالله الغذامى : النقد الثقافي ، ص ٧٣ ـ ٧٥ ، ونقد ثقافى أم نقد أدبى ، ص ٢٩

٤٤.انظر استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي ، ص ١٩

٤٥.انظر القراءة الثقافية ص٢٦

٤٦. [انظر ميشيل فوكو : الكلمات والأشياء ، ترجمة مجموعة ، مركز الإنماء القومى ، بيروت ١٩٨٩ ـ ١٩٩٠ ، ص٩٣

٤٧.شرح المعلقات السبع ، ط مكتبة المعارف ، ص ٤٧

٤٨.انظر الكلمات والأشياء ، ص١٠٧

٤٩.انظر تحليل سيزا قاسم للطلل من منظور العلامة السيميولوجية ، في القارئ والنص، ص ٥٣ وما بعدها

٥٠.تيم ميه وجاسون بويل : فوكو ـ التحليل التأويلي وتشكيل الاجتماعي ، ص ٢٣٤

٥١.ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، سابق ، ص ٧٦ ـ ٧٧

٥٢.انظر في عملية الاختلاف والتلاقي بين البشر ثقافياً في ظل الصراع على السلطة ، بيتر بيلارز : زيجمونت بومان والثقافة والمجتمع ، ضمن النظرية الثقافية ، سابق ص ص ٢١٨ – ٢٢٠

٥٣.وهذا ما سوف أوضحه فى دراسة تالية تكمل ما أوردته فى هذه الدراسة

٥٤.انظر فى السمات العامة لتجربته الشعرية طه وادى : شعر ناجى . الرؤية والأداة ، دار المعارف ١٩٩٤ ، ص ٥٣ ، وطه وادى : جماليات القصيدة المعاصرة ، دار المعارف ، بدون ، ص ١٨٥ وما بعدها، ومحمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثانية ـ جماعة أبوللو) ، نهضة مصر ، بدون ، ص ٨١ وما بعدها

٥٥.انظر طه وادى : شعر ناجى ـ الموقف والأداة ،سابق، ص ٨٣ وما بعدها ، ومصطفى ناصف : خصام مع النقاد ، ط كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة ٧٠ ، المملكة العربية السعودية ١٩٩١ ، ص ٢١٠ وما بعدها

٥٦.ديوان إبراهيم ناجى ، ط دار العودة ، بيروت ١٩٨٦، ص ٢٩٧

٥٧.الديوان ص ، ١٤٧

٥٨.الديوان ، ص ٦٩

٥٩.الديوان ص ، ٦٩ ـ ٧٠

٦٠.انظر طه وادى : شعر ناجى ـ الموقف والأداة ،سابق، ص ١١٥ ، وسيزا قاسم : القارئ والنص ، ص ٥٤ ، وعبدالقادر القط : الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٨٤ ، ص ٢٨١ وما بعدها

٦١.انظر عبد الفتاح أحمد يوسف : استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي ، ص ٣٧

٦٢.انظر أحمد درويش في دراسته لدرجات تماسك البناء الشعري عند إبراهيم ناجي : عشرة مداخل لقراءة الشعر، كتابات نقدية، ع ١٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ٢٠١٠ ص ٥٥ وما بعدها

٦٣.الديوان ص١٣٢ – ١٤١

٦٤.الديوان ص١٣ – ١٨ وقد تحدث عنها مصطفى ناصف فى كتابه الذى أشرت إليه : خصام مع النقاد ، ص ٢٠١٠ـ ٢٠١٣ ، وتحليل محمد مندور أيضا فى كتابه الذى أشرت إليه : الشعر المصرى بعد شوقى ، الحلقة الثانية ، ص ٨٤ ـ ٨٦

٦٥.الديوان ص ٢٦٣

٦٦.انظر مصطفي ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، ٥٣ـ ٧٢ ، و دراسة الشعر العربي، ص ٢٤٢ وما بعدها

٦٧.انظر حسن البنا عزالدين : الكلمات والأشياء ، ص ١٠٥ وما بعدها

٦٨.انظر طه وادى : شعر ناجى ـ الموقف والأداة ، ص ١١٥ ، ومصطفى ناصف : خصام مع النقاد ، ص ٢١٢

٦٩.انظر سيزا قاسم : القارئ والنص ، ص ٨١ وما بعدها ، ومصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي ، ص ٢٣٦ ، وقراءة ثانية لشعرنا القديم ، ص ٥٣ وما بعدها ، وعبد الفتاح أحمد يوسف : استراتيجيات القراءة فى النقد الثقافى ، ص ٣٧ وما بعدها

٧٠.انظر الشعر والشعراء ، ص ٧٦ ـ ٧٧

٧١.الديوان ١٣٢

٧٢.انظر فان جلدر : بدايات النظر فى القصيدة ، ترجمة عصام بهى ، فصول ، مج السادس ، ع الثانى ، يناير ـ فبراير ـ مارس ١٩٨٦ ، ص ١٥ ـ ١٧

٧٣.ديوان أبى نواس ، تحقيق ايفالد فاغنر ، مج الثالث ، ط الذخائر ٦٤ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، بدون ، ص ١٩٦

٧٤.تقديم القصيدة ، الديوان ١٣٠

٧٥.الديوان ،ص١٣٢

٧٦.الديوان ، ص١٣٩

٧٧.الديوان ، ص١٣٩

٧٨.انظر عبد الفتاح أحمد يوسف : استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي ص٣٧

٧٩.نقلاً عن استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي ، السابق ، ص ٣٧

٨٠.انظر أحمد درويش : عشرة مداخل لقراءة الشعر ، كتابات نقدية ١٩١ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠١٠ ، ص ٦٠ ـ ٦٢

٨١.انظر شكرى محمد عياد : انكسار النموذجين الرومنسى والواقعى فى الشعر ، عالم الفكر ، مج التاسع ، ع الثالث ، أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٨٨ ، ص ٥٣ وما بعدها

٨٢.الديوان ، ص١٣٤

٨٣.الديوان ، ص ٢٦٣

٨٤.سورة طه ١٢

٨٥.الديوان ، ص ١٣ . ١٥

٨٦.وهو البيت الثانى من معلقة طرفة بن العبد ، وصدرها : (لخولة أطلال ببرقة ثهمدِ .. تلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليدِ) ، شرح المعلقات السبع ، ط مكتبة المعارف ، ص ٤٧

٨٧.انظر عبدالقادر القط : الاتجاه الوجدانى فى الشعر المعاصر، ص ٣٢٥ وما بعدها

٨٨.الديوان ، ص ١٣٢

٨٩.انظر طه وادي : شعر ناجى ـ الموقف والأداة ، ص ٥٤ وما بعدها ، ص ٨١ وما بعدها ، وجماليات القصيدة المعاصرة ، ص ١٨٤ وما بعدها

٩٠.انظر شكرى محمد عياد : سقوط النموذجين الرومنسى والواقعى فى الشعر ، ص ٦٩

مراجع الدراسة

١. إبراهيم عبدالرحمن محمد : الشعر الجاهلى ـ قضاياه الفنية والموضوعية ، مكتبة الشباب، بدون

٢ـ إبراهيم ناجى : الأعمال الكاملة ، ط دار العودة ، بيروت ١٩٨٦

٣. أحمد جمال المرازيق : جماليات النقد الثقافى . نحو رؤية للأنساق الثقافية فى الشعر الأندلسى ، ط الأولى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ٢٠٠٩

٤ـ أحمد درويش: عشرة مداخل لقراءة الشعر، كتابات نقدية، ع ١٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ٢٠١٠

٥. أرثر أيزابرجر : النقد الثقافى . تمهيد مبدئى للمفاهيم الرئيسية ، ترجمة وفاء إبراهيم ، رمضان بسطويسى ، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣

٦ . بيتر بروكر (إعداد وتقديم) : الحداثة وما بعد الحداثة ، ترجمة عبدالوهاب علوب ، منشورات المجمع الثقافى ، أبوظبى . الإمارات ١٩٩٥

٧. بيتر بيلارز : زيجمونت بومان والثقافة والمجتمع ، ضمن النظرية الثقافية ، تحرير : تيم ادواردز ، المجلس القومي للترجمة ٢٠١٢

٨ . تيم ميه وجاسون بويل : فوكو والتحليل التأويلى وتشكيل الاجتماعى ، ضمن النظرية الثقافية . وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة ، تحرير . تيم إدواردز ، المجلس القومى للترجمة ٢٠١٢

٩ـ جابر عصفور : قراءة التراث النقدى : ط الأولى ، دار سعاد الصباح ١٩٩٢

١٠ـ جابر عصفور : غواية التراث ، كتاب العربى ٦٣ ، ط الأولى ، أكتوبر ٢٠٠٥

١١. جوناثان كولر : مدخل إلى النظرية الأدبية ، ترجمة مصطفى بيومى عبدالسلام ، المشروع القومى للترجمة ، ع ٥١٤ ، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣

١٢. جيميز مونرو : النظم الشفوي في الشعر الجاهلي ، ترجمة فضل بن عمار العمارى ، دار الأصالة للثقافة والنشر ، ط الأولى ، الرياض ١٩٨٧

١٣. حسن البنا عزالدين : الكلمات والأشياء . التحليل البنيوى لقصيدة الاطلال فى الشعر الجاهلى . دراسة نقدية ، ط الأولى ،دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٨٩

١٤ـ الحسن بن هانئ (أبو نواس) : الديوان ، المجلد الثالث ، تحقيق إيفالد فاغنر ، ط الذخائر، ع ٦٤ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، بدون

١٥ـ الزوزنى : المعلقات السبع ،ط الأولى المجددة ، مكتبة المعارف ، بيروت ٢٠٠٤

١٦ـ الزوزنى : شرح المعلقات السبع ، ط مكتبة المتنبى ، القاهرة ، بدون

١٧ـ سايمون ديورنغ : الدراسات الثقافية . مقدمة نقدية ، عالم المعرفة ، ع ٤٢٥ ، يونيو ٢٠١٥

١٨. سعيد علوش : نقد ثقافى أم حداثة سلفية ؟ ، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠١٠

١٩. سيزا قاسم : القارئ والنص ـ العلامة والدلالة ، ط مكتبة الأسرة ٢٠١٤

٢٠. شكرى محمد عياد : انكسار النموذجين الرومنسى والواقعى فى الشعر ، عالم الفكر ، مج التاسع ، ع الثالث ، أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٨٨

٢١. شكرى محمد عياد : جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدى والخبرة الشعرية ، فصول ، مج السادس ، ع الثانى ، يناير ـ فبراير ـ مارس ١٩٨٦

٢٢ . صلاح قنصوة : تمارين فى النقد الثقافى ، ط مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٧

٢٣. طه وادى : شعر ناجى . الرؤية والأداة ، دار المعارف ١٩٩٤

٢٤. طه وادى : جماليات القصيدة المعاصرة ، دار المعارف ، بدون

٢٥. عبدالفتاح أحمد يوسف : استراتيجيات القراءة فى النقد الثقافى . نحو وعى نقدى بقراءة ثقافية للنص ، عالم الفكر ، ع ١ ، مج ٣٦ ، يوليو . سبتمبر ٢٠٠٧

٢٦. عبدالفتاح أحمد يوسف : قراءة النص وسؤال الثقافة . استبداد الثقافة ووعى القارئ بتحولات المعنى ، ط الأولى ، حوار للكتاب العالمى . عالم الكتب الحديث ، الأردن ٢٠٠٩

٢٧ ـ عبدالقادر القط : الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٨٤

٢٨ . عبدالله الغذامى : النقد الثقافى . قراءة فى الأنساق الثقافية العربية ، ط كتابات نقدية ١٨٩ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ٢٠١٠

٢٩. عبدالله الغذامى: نقد ثقافى أم نقد أدبى (بالاشتراك) ، ط دار الفكر المعاصر ، بيروت . لبنان ، دار الفكر . سوريا ، ٢٠٠٤ ،

٣٠. فان جلدر : بدايات النظر فى القصيدة ، ترجمة عصام بهى ، فصول ، مج السادس ، ع الثانى ، يناير ـ فبراير ـ مارس ١٩٨٦

٣١. ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، ج الأول ، ط الذخائر ٢٣٤ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠١٧

٣٢. كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ، ج الأول ، ترجمة عبدالحليم النجار ، ط الرابعة ، دار المعارف ، بدون

٣٣ـ كمال أبوديب : الرؤى المقنعة ـ نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦

٣٤. محمد عبدالمطلب : القراءة الثقافية ، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠١٣

٣٥ـ محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثانية ـ جماعة أبوللو) ، نهضة مصر ، بدون

٣٦. محمود أحمد عبدالله (مقدمة) : النظرية الثقافية . وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة ، تحرير . تيم إدواردز ، المجلس القومى للترجمة ٢٠١٢

٣٧. مصطفى ناصف : اللغة بين البلاغة والأسلوبية ، كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة ٥٣ ، يناير ١٩٨٩

٣٨ـ مصطفى ناصف : نظرية المعنى فى النقد العربى ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، بدون

٣٩. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس ، بيروت ، بدون

٤٠ـ مصطفى ناصف : صوت الشاعر القديم : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣

٤١ـ مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى ، ط الثالثة ، دار الأندلس ، بيروت ١٩٨٣

٤٢ـ مصطفى ناصف : خصام مع النقاد ، ط كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة ٧٠ ، المملكة العربية السعودية ١٩٩١

٤٣. ابن منظور : لسان العرب
٤٤. ميشيل فوكو : الكلمات والأشياء ، ترجمة مجموعة ، مركز الإنماء القومى ، بيروت ١٩٨٩ ـ ١٩٩٠
٤٥. وهب أحمد رومية : شعرنا القديم والنقد الجديد ، عالم المعرفة ، ع ٢٠٧ ، الكويت ، مارس ١٩٩٦
٤٦. يوسف عليمات : جماليات التحليل الثقافى . اعتذاريات النابغة الذبيانى نموذجا ، عالم الفكر ، ع ١ ، مج ٣٦ ، يوليو. سبتمبر ٢٠٠٦
٤٧. يوسف اليوسف : مقالات فى الشعر الجاهلى ، ط الرابعة ، بيروت ١٩٨٥

بحث الأبعاد الفلسفية في البراجماتية (التداولية) و أفعال الكلام
" نقد المفهوم و التطبيق"

اعداد
د/ محمود أبو المعاطي عكاشة
أستاذ علم اللغة

لقد ظهرت النظرية البراجماتية(أو التداولية) و ربيبتها "نظرية أفعال الكلام" لدواع فكرية و عقدية و سياسية و اقتصادية أنتجها الواقع الغربي الذي اتسع للصراع الفكري مثلما اتسع للصراع السياسي منذ عصر النهضة حتى زمننا، و قد صارت الفلسفة العقيدة التي يحتكم إليها بعد انهيار الملكية و الكهنوتية، و قد تمردت العقيدة الجديدة على المعايير العامة و المرجعيات، و أطلقت عنان الأفكار، و تبلورت عقيدة عدمية العقيدة التي تؤله الوجود في العالم و غاياته، و قد خرجت من رحم هذه العقيدة الفلسفات الوضعية و الواقعية و البراجماتية و الوجودية و غيرها من الفلسفات، و استجابت لها مذاهب لغوية و أدبية و بلاغية و نقدية[1]، و قد ألقت هذه المذاهب بكلاكلها على البحث العربي الوئيد و المتقوت من الدراسات الغربية.

وقد نشأت البراجماتية (التداولية) في كنف العلوم المعرفية، و تفاعلت معها تجاوباً أو تمرداً، فقد رفضت معطيات المدرسة السلوكية اللغوية حينما اتخذ علم النفس في مستهل القرن العشرين في الولايات المتحدة الأمريكية وجهته السلوكية المتأثرة بفلسفة العقل و الذكاء الاصطناعي، و رأى أن تعلم اللغة يخضع لثنائية (التأثير و الاستجابة)

[1]) ارجع إلى: البرجماتية اللسانية، الدكتور محمود عكاشة، مكتبة الآداب، مصر، ص ٦ فما فوقها.

المستقاة من تجارب علماء النفس على الحيوانات التي تمكنوا من تدريبها على بعض الأفعال، و عدلوا بعض سلوكها مستجيبة بتعزيز أو تكييف، و قد بحثت البراجماتية و علوم معرفية أخرى (علم النفس، و اللسانيات ، و فلسفة العقل و الذكاء الاصطناعي، و علوم الأعصاب) كيفية عمل العقل (الدماغ) و اكتساب العقل المعارف و تطويرها و استعمالها اعتماداً على الحالة الذهنية[٢].

وقد تنازع علم اللسان و البلاغة البرجماتية كلاهما يدعيها لنفسه في البحث العربي، فقد تبناها اللسانيون في السبعينات القرن المنصرم، و رأوا أنها مبحث لساني يدرس كيفية فهم الناس الخطاب و إنتاجهم فعلاً تواصلياً أو فعلاً كلامياً في مقام كلامي محدد، و قد وضعوا لها محاور بحثية ملفقة من فروع بحثية أخرها متأثرين بالدراسات الغربية، وهي: التلفظ ، و أفعال الكلام، و الحجاج (Argumentation)، و الأسلوبية، ونظرية التواصل (Communication)، والمقصدية، و غيرها من المباحث المفتوحة للزيادة، و هي نفسها المحاور التي بحثها البلاغيون التداوليون الذين دمجوا البلاغة في اللغة مسقطين الفروق البحثية، و رأوا أن العلاقة بين البلاغة و علم اللسان علاقة تفاعل مستمرة بلغت الانصهار في بعض المباحث، و عدوا البلاغة السابق التاريخي لعلم النص، فالبلاغة الجديدة المعاصرة تدرس أشكال أسلوبية ترتبط بوظائف الاتصال و وسائل الإقناع الحجاجية بعد أن اجتازت حواجز الموضوعات التقليدية التي عرفت بها تراثياً[٣].

---

[٢]) ارجع إلى: التداولية اليوم علم جديد في التواصل ، آن ربول و جاك موشلار ، ترجمة د. سيف الدين دغوس، د. محمد الشيباني، المنظمة العربية للترجمة، دار الطليعة للطباعة و النشر، ط ١،٢٠٠٣م، ص٢٨.

[٣]) ارجع إلى: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، د. سعيد حسن بحيري، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة ١٩٩٧م ص٦، و ١٧، و البلاغة و الأسلوبية، هنريش بليت ترجمة د. محمد العمري، ط١، الدار البيضاء ١٩٨٩م، ص١٦.

ولكن البراجماتية لم تشتهر في اللسانيات مثلما اشتهرت في البلاغة عند العرب الذين عدوها هي و الحجاج البلاغة الجديدة (Rhetoric) مضاهئين الحداثيين الغربيين، فاستبدلوا بالموضوعات البلاغية و البلاغيين البراجماتية و أتباعها الغربيين، و يرجع سبب تأخرها في علم اللسان أنها تتجاوز محاور اللسان الرئيسة و تفتقد إلى الدقة البحثية التي عُرف بها علم اللسان في العمل بالمنهج و المعايير الثابتة و المحددة، و أن مفاهيمها مبهمة و محاورها مفتوحة، و ليست معينة، و أنها قد اختزلت جهدها في استعمال اللغة في المقام و تعيين القصد الواقعي، وقد رفضها بعض اللسانيين، و عدوها "صندوق قمامة اللسانيات" يرمى فيه كل ما لا يمكن دراسته ضمن موضوعات اللسانيات الأساسية (الأصوات و الأبنية و القواعد و الدلالة)[٤].

وقد تخير لها الباحثون العرب مسمى "التداولية"[٥] تحسيناً و تطهيراً لها من آثام "النفعية" النهَّازية و "الوضعية" المغالية في الحسن و الوجود و "الواقعية" مظاهرة الواقع والتجريب، و لكن معني التداولية لا يشمل أبعادها الفلسفية و اللسانية و البلاغية، فقد اختزلها في التناوب و التداول و المحاورة و التواصل، و هي محور بحثي فيها، و مصطلح البراجماتية مستعار من الفلسفة الواقعية التجريبية، فقد نشأ فى كنف الفلسفة ثم انتقل إلى علم اللسان و البلاغة، و له أبعاد ثقافية و تاريخية و سياسية و اقتصادية و اجتماعية.

البراجماتية (أو التداولية):

---

[٤]) المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، دومينيك مانقونو، ترجمة: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٥/٢٠٠٦، ص٩٢-٩٣.

[٥]) ارجع إلى: لسان العرب، مادة دول، و القاموس المحيط ، مادة: دول.

مذهب حديث في علمي اللسان و البلاغة، و قد شاع بين الباحثين بلفظ "pragmatics" ، و المصطلح العلمي لهذا المذهب في الدراسات اللسانية "Linguistic Pragmatics" : البراجماتية اللسانية أو التداولية اللسانية، و الأول أصح لدلالته على مذهبه الغربي . و هو الذى أميل إليه . و قد استخدم جورج يول اللسانى (George Yule) مصطلح "Pragmatics" فى الحقل اللسانى، و قد استخدم البلاغيون "التداولية" (pragmatics)، و ترجمته العربية لا تدل على مفهومه الغربي كاملاً، فالتداول قريب من الحوار و التشاور و التناوب، و هم يريدون استعمال اللغة و وظيفتها الجودية، و قد اخترت مصطلح (pragmatics) للتفرقة بين المصطلح اللساني والمصطلح الفلسفى "pragmatism" (البراجماتية و الفوائدية و النفعية و العملية) في الفلسفة الواقعية[٦]، و أصل معناه يونانى قديم، و يعنى "العمل"[٧].

---

٦) الواقعية مذهب فلسفى أنشأه أرسطو الذى رأى أن الواقع الحسى مصدر المعرفة، و هو أيضا مذهب الوضعية الحديث (Positivism)، و أعيد العمل به فى عصر النهضه الأوربية، وحدث فيه تطوير تأثراً بالنهضة الحديثة، و قد رأى أتباعه أن حقيقة كل المفاهيم لا تثبت إلا بالتجربة العلمية، و قد ترتب على هذه الفكره ظهور المنهج التجريبى الذى أعاد النظر فى كثير من القضايا على أساس علمى، و قد أثر هذا المنهج فى البنيوية اللسانية والتداولية، و مصطلح البراجماتية مستعار من الفلسفة الواقعية و التجريبية، فقد نشأ فى كنف الفلسفة ثم انتقل إلى علم اللسان، و أول من استخدمه فى اللسان الفيلسوف تشارلز بيرس فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. ارجع إلى: البراجماتية اللسانية، محمود عكاشة، مكتبة الآداب، مصر، ص٦ فما بعدها.

٧) المصطلحان: "pragmatics" الإنجليزى، و"pragmatique" الفرنسى، من اللاتينى "pragmaticus" الذى استخدم١٤٤٠م، و هو من الأصل اليونانى "pragma" الذى يعنى: العمل أو الفعل Action، وهو فى اليونانية الحديثة(πραγματολογία: بروماتودجيا) و كلمة "pragmaticos" الإغريقية بمعنى (عملى)، و اشتقت منها الصفة اليونانية"Pragmatikos"، و اشتق الرومان "Progmaticus"، و قصدوا بها "المتمرس" فى المسائل القانونية خاصة، و الكلمة تدل على العمل أو الفعل النشاطى "Action"، و تنسب الموسوعة البريطانية أول استعمال لها إلى المؤرخ الأغريقى بوليبوس (المتوفى سنة ١١٨ ق.م.)، و قد أطلق هذه التسمية على كتاباته لتعنى آنذاك تعميم "الفائدة" العملية، و لتكون منبراً تعليمياً، و قد استخدمت فى اللاتينية "pragmaticus"، و

والبراجماتية اللسانية مذهب غربي حديث في البحث اللغوي تأثر بالفلسفة الواقعية المادية و الوضعية التجريبية في بحث أعيان الأشياء و ما يتعلق بها، و هدفه القصد اللغوي، و قد تأثر البحث فيه بمناخ صراع التيارات الفلسفية و الدراسات اللغوية الغربية التي تفاعلت معه(٨).

وقد ترجم المصطلح الفلسفي (Pragmatism) بالذرائعية، و هي ترجمة غير دقيقة، فالذريعة السبب الناتج عن مقدمات مشروعة، و البراجماتية وجودية مطلقة تستهدف المنفعة و الغاية، و قد انتقل هذا المذهب إلى الدراسات اللغوية و البلاغية

اشتقت منها اللغة الإنجليزية جميع المفردات التي ترتبط بكلمة practice ، و أهمها "practical" التى خرجت من رحمها الفلسفة البراجماتية "pragmatism" التى انتشرت فى القرن التاسع عشر في أمريكا، و انتقلت منها إلى أوربا و بعض الدول الأخرى.

و يرجع تاريخ المصطلح فى العصر الحديث إلى القرن السابع عشر فى مجال الفلسفة التجريبية، و استخدمه الفيلسوف إيمانويل كانت، و أخذه عنه تشارلز بيرس رائد علمى العلامات و البراجماتية اللسانية، و نقله إلى الدراسات اللسانية، و قد تأثر المصطلح فى كنف هذه الفلسفة في القرن العشرين، و قد استقر فى اللسان على لفظ "pragmatics" فى المصطلح الحديث، و بعض العلماء جعلوا مصطلح "pragmatism" خاصاً بحقل الفلسفة العملية أو النفعية، و جعلوا"pragmatics" لعلم اللسان التداولى، و قد استخدم اللسانى جورج يول (George Yule) مصطلح "Pragmatics" فى الحقل اللسانى، و جعله عنوان كتابه، و قد ترجمه دنحا طوبيا كوركيس إلى "الفائداتية" فى صدر الستينات، و هو أدق تعبيراً من التداولية، و لفظه القياسى الفوائدية، و يرجع تاريخ دخوله إلى العربية فى الفترة التى ترجمت فيها الفلسفة البراجماتية فى النصف الأول من القرن العشرين، و قد نشأ المصطلح فى كنف الفلسفة التقليدية، ثم انتقل إلى الفلسفة الحديثة على أيدى شارل سندريس بيرس و وليام جيمس، ثم انتقل إلى اللسانيات فى أعمال بيرس وشارل موريس، و قد طوره فى اللسان أوستين وسيريل و كارناب و لودفيج فتجنشتاين. ارجع إلى:المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات، المنظمة العربية للتربية والثقافة ، تونس ١٩٨٩م،ص١١١، والتداولية اليوم،علم جديد فى التواصل،آن روبول و جاك موشلار،ترجمة سيف الدين دغفوس و محمد الشيبانى، المنظمة العربية للترجمة، بيروت،٢٠٠٣م،ص٢٧، ٢٨، وعلم النص، مدخل متداخل الاختصاصات،فان دايك، ترجمة الدكتور سعيد بحيرى، دار القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠١م، ص٤١٥.

(٨) ارجع إلى: البراجماتية اللسانية، الدكتور محمود عكاشة، مكتبة الآداب، القاهرة، ص٣: ١٠

العربية، و قد اختار المترجمون (Pragmatics) أي: (علم اللسان البراجماتي)، و هو الذي استخدمه الفيلسوف تشارلز موريس، و قد عده فرعاً من السيمائية (Semiotics) التي تعالج العلاقة بين العلامات و مستعمليها، و استخدمه تلميذه شارل موريس، و قد طوره فى اللسان رودولف كارناب الفيلسوف الألماني الوضعي و لودفيج فتجنشتاين و أوزفالد ديكرو و جون لانجشاو أوستين . صاحب "نظرية الأفعال الإنجازية" التي استخلصها من رحم البراجماتية . و تلميذه جون سيريل، و آخرون، و قد انطلقوا من فكرة تحقيق المعنى معيار التحقق من المعنى من الواقع الحسي، و رفضوا الأقوال التي لا يمكن التحقق منها بالإدراك الحسي أو بالتجربة و الدليل و البرهان منطلقين من الفلسفة الوضعية.

وترجع جذور المذهب البراجماتي إلى الفلسفة البراجماتية الواقعية (Pragmatism)(٩) التي اجتاحتها الجوانب الفلسفية و المنطقية و تأثرت بالعلوم الطبيعية و التجريبية و تفاعلت مع بعض العلوم الإنسانية (اللغة و الاجتماع و النفس والاتصال)، و قد تولد عن هذا اتجاهات استطاعت أن تؤلف بين مزيج من الدراسات اللسانية التقليدية و العلوم التى تأثرت بها البراجماتية، فتداخلت فيها فروع المعرفة، و صبت فيها روافد متنوعه، فتنوع أسلوب المعالجة البحثية فيها، و تنازعتها العلوم، فظهرت موضوعات بحثية في حقول معرفية تنتسب إليها، و الجامع بينها أنها تتجه

---

٩) الفلسفة الواقعية أو الوضعية (Positivism) إحدى فلسفات العلوم التي ترى أن مجال العلوم الاجتماعية هو مجال العلوم الطبيعية، فالمعرفة الحقيقية معرفة العالم المادي والبيانات المستمدة من التجربة الحسية و المعالجات المنطقية والرياضية لهذه البيانات التي تعتمد على الظواهر الطبيعية الحسية و خصائصها و تفاعلها. و قد مرت بثلاث مراحل عند أوجست كومت الفرنسي الاجتماعي (Auguste Comte) (ت ١٨٥٧م): أولها . المرحلة اللاهوتية. و الثانية . المرحلة الميتافيزيقية. الثالثة . المرحلة الوضعية أو العلمية، و هي الأخيرة التي عرفت بالوضعية التجريبية و المنطقية.

نحو القصد و رد الفعل و الناتج و الأثر العملي، و من ثم تختلف أدواتها و مفاهيمها باختلاف المنحى العلمى، و هي في اللسان تستهدف الاستعمال اللغوي و مقاصده و آثارها في العالم، و هذا التداخل و التنوع سببان رئيسان فى عدم وضوح مذاهبها التحليلية و معاييرها البحثية، فهى تتسع لمجالات البحث و التحليل، و مازال العمل فى تطويرها و معالجة قضاياها مستمرين.

وقد ذكر بعض الباحثين أن الفيلسوف و المنطقى و الرياضى تشارلز ساندر بيرس (Charles Sanders Peirce) (١٨٣٩: ١٩١٤م) أول من استخدم البراجماتية (Pragmatics)، و الصواب أن "بيرس" عرف مصطلح البراجماتية من دراسة أعمال الفلاسفة التجريبيين(١٠) و الفيلسوف الألمانى "إيمانويل كانت" (Immanuel Kant) (١٧٢٤: ١٨٠٤)(١١) الذى جمع بين معطيات المنهج العقلى و المنهج التجريبى، و هو

(١٠) ظهر المنهج التجريبى عقب الصراع العلمى مع سلطة الكنيسة ومقاومتها التجديد و الابتكار، و أبرز رواد التجريبية الحديثة: روجر باكون (Bacon Roger)(١٢١٣:١٢٩٤م)، و جون لوك (١٦٣٢ : ١٧٠٤م) الذى رأى أن وجود الأشياء فى العقل سبقه وجود فى الحس، ودافيد هيوم وكلود برنار الذى رأى أن التجريب أساس معرفة حقيقة الأشياء، واهتم بالجانب العملى.

(١١) الفيلسوف الألمانى إيمانويل كانت (Immanuel Kant)(١٧٢٤.١٨٠٤م) أشهر فلاسفة القرن الثامن عشر، و هو القرن الذي تطورت فيه الفلسفة و شغلت الحياة العامة، و قد انقسمت إلى اتجاهات، و قد نشأ جدال بينها فى نظرية المعرفة (الأبستمولوجى) فى القرن السابع عشر حتى التاسع عشر، و قد ظهر تياران رئيسان، يرى أولهما أن العقل (Reason) مصدر المعرفة، و أنه منتج الأفكار، و رأى الآخر أن الحواس (Sense) مصدر الإدراك الحسى (Perception)، و أشهر الرواد العقلانيين (Rationalists) رينيه ديكارت الفرنسى (René Descartes، و الألمانيان "باروخ سبينوزا" (Spinoza Baruch) و "جوتفريد فيلهلم ليبنيز"(Gottfried Leibniz Wilhelm)، و قد رأوا أن العقل مصدر المعرفة و أن الاختبار الأساسى لها الاستدلال العقلي القائم على مبادئ الاستنتاج الذاتى أو البديهيات (Axioms) ، و أشهر الرواد المؤيدين للإدراك الحسى للمعرفة من التجريبيين الأمبريقيين (Empiricists) الإنجليزيان "فرانسيس باكون" (Francis Bacon) و"جون لوك" John Locke) ، و قد ذهبا إلى أن المصدر الرئيس لإدراك المعرفة الحواس، و قد وضع باكون قواعد جديدة للمنهج

يميز بين البراجماتى "pragmatic "و العملى "practical" [١٢]، و قد كان المصطلح مستخدماً قبله فى الفلسفة الواقعية، و قد ذكره بيرس فى مراجعاته آراء الفلاسفة، و هذا لا ينفى أنه أول من استخدام (Pragmatics) فى علم اللسان، و هو يتناول علاقة العلامة أو الرمز بالمدلول أو بالشيء أو موضوعات العالم، و قد رأى أن السيميائية تعالج العلاقة بين العلامات و مستعملي هذه العلامات، فالثابت أن بيرس مؤسس "علم العلامات" (أو علم الإشارة، أو علم السيمياء)[١٣]، و قد تأثر فيه بالبراجماتية، فعرف بـ

العلمى، و أبرزها سلسلة قواعد المنطق الاستقرائى(Inductive logic) كقاعدة لتوليد المعرفة، و رفض رأى العقلانيين الذين رأوا أن إدراك عناصر المعرفة ذاتى الوجود.

و قد تبنى إيمانويل كانت اتجاهاً وسطاً توفيقياً بين العقلانيين و التجريبيين، فدمج العناصر العقلية بالتجريبية، إذ وافق العقلانيين على إمكانية الوصول إلى معرفة دقيقة ثابتة، و أقر أيضاً وجهة النظر التجريبية الإمبريقية التى ترى أن المعرفة إخبارية (Informative) عن بنية التفكير ذاته أكثر من قيامها بتعريف العالم الطبيعي خارج نطاق التفكير، و ميزت بين ثلاثة أنواع من المعرفة: أولها . المعرفة القبلية التحليلية (Analytical priori)، و تتميز بالدقة و الثبات إلا أنها غير كافية للتعليم (Uninformative)؛ لأنها لا توضح إلا ما يتضمنه التعريف (Definition). و ثانيها . المعرفة البعدية المُنتجة (Synthetic posteriori)، و هى التى تُنتج معلومات عن العالم الخارجى نتيجة التعلم من الخبرات ، و هى عرضة للوقوع في الخطأ؛ لاعتمادها على الحواس. و ثالثها . المعرفة القبلية المُنتجة (Synthetic priori)، و هى تنتج عن الحدس الخالص (Pure intuition)، و تتميز بالدقة و الثبات؛ لأنها تعبر عن الحالات الأساسية التى تنطبع على العقل نتيجة الخبرة بالأشياء، و رأى كانت أن هذا النوع من المعرفة تنتجه الفلسفة و الرياضيات، و قيل إن جورج بيركلى (George Berkeley) البريطانى . الإيرلندى (١٦٨٥: ١٧٥٣م) طرح بعض الأفكار البراجماتية بما اطلع عليه من فلسفة لوك التى خالفه فيها متأثراً بآراء الكنيسة فى العالم، و قد رأى أنه لا يوجد شيء اسمه مادة على الإطلاق، و أن ما يراه البشر و يعدونه عالمهم المادى لا يعدو أن يكون مجرد فكرة فى عقل الله.

[١٢]) العملى عند كانت ينطبق على القوانين الأخلاقية، و البراجماتى ينطبق على قواعد الفن و أسلوب التناول اللذين يعتمدان على الخبرة. البرجماتية اللسانية، محمود عكاشة، ص ١٠

[١٣]) مصطلح علم العلامة أو الإشارة (أو السيمياء) "Semiotics"، و هما من اللفظة الإغريقية "Semion"، و تعنى: الإشارة أو العلامة، و هنالك اختلاف فى دلالة المصطلح، فبعض العلماء استخدمه بمعنى علم الدلالة الذى

"علم العلامات البراجماتى" (pragmatic semiotics, pragmatique sémiotique)[١٤]، و قد حملت العلامة عنده طابعاً شمولياً متغيراً، و قد عدها كياناً ثلاثياً تتفاعل داخله العناصر التركيبية و الدلالية و البراجماتية فى إطار حركة دائمة تسمى "السيميوزيس"(Semiosis)، و قد طوره الفيلسوف الأمريكى تشالز موريس (Charles Morris)[١٥]؛ فجعله علماً عاماً، و استحدث رموز بعض الأشياء، و وضع

يتناول كل الرموز الدلالية أو الدلائل أو العلامات في قلب الحياة الاجتماعية (الألفاظ و العلامات غير اللفظية)، و المشهور أنه يعنى الرموز اللغوية فقط، و استخدم مصطلح السيميوطيقا (Sémiotique) للدلالة على الإشارات أو العلامات، و استخدم فى الاصطلاح العربى الحديث العلامات أو الإشارات، و هو جائز لمفهوم الاصطلاح بيد أنى أميل إلى لفظ "العلامات"؛ لمجيئه فى القرآن الكريم بهذا المعنى: (وَعَلامَاتٍ وَبِالنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُونَ)[النحل:١٦]، و بعضهم يستخدم: السيمياء أو السيميائية، و هو من سوم، و ليس من وسم، و قد ورد فى لسان العرب: السُّومَة و السِّيمة و السِّيماء و السِّيمِياء: العلامة، و سَوَّمَ الفرسَ: جعل عليه السِّيمة، و سمة بمعنى علامة بيد أنها من وسم مثل صلة من وصل خلاف اسم من سمو على الراجح، و جمع سمة سمات مثل صلات، و قد شابه اللفظ الإغريقى القديم (Semion) اللفظ العربى فى اللفظ و المعنى، و لعله من الكلمات الأصيلة التى تداولتها اللغات القديمة، و يعنى مصطلح "العلامات": نظام السمة أو الشبكة من العلاقات النظمية المتسلسلة وفق قواعد لغوية متفق عليها في بيئة معينة، و علم العلامة عند بيرس يشمل العلوم الإنسانية و الطبيعية، قال: "ليس باستطاعتى أن أدرس أى شيء فى هذا الكون كالرياضيات، و الأخلاق.. و علم النفس، و علم الصوتيات، و علم الاقتصاد.. إلا على أنه نظام سيميولوجى".

١٤) لقد استفادت التداولية من علوم : اللسان و السيمياء و المنطق والفلسفة و علم النفس المعرفى و علم الاجتماع وعلم الاتصال، و قد تأثرت فروعها بهذه العلوم، فـ "أفعال الكلام" مفهوم تداولى منبثق من مناخ فلسفى عام، و هو تيار "الفلسفة التحليلة" بما احتوته من مناهج و تيارات و قضايا، و مفهوم "نظرية المحادثة " انبثق من فلسفة "بول جرايس Grice"، و"نظرية الملاءمة "، و لدت من رحم علم النفس المعرفى، و تعد الفلسفة أكثر تأثيراً فى التداولية من الفروع الأخرى، و روادها الأوائل فلاسفة، و أشهرهم أوستن و سيرل و جرايس .ارجع إلى: مقدمة فى علمى الدلالة و التخاطب، محمد يونس على، دار الكتاب الجديد، ط٢٠٠٧م، ص١٣

١٥) ارجع إلى: charles senders Peirce: Ecrits sur le signe. Ed. Seuil, Paris,1978,p.32

نظام الشفرة، و قد استخدم المصطلح البراجماتى بمفهومه الاصطلاحى الخاص فى الدراسات اللسانية فى حديثه عن علاقة العلامات بمؤوليها فى كتابه "أسس نظرية العلامات" الذى نُشر عام ١٩٣٨م(١٦).

وقد ظهرت البرجماتية اللسانية نتيجة أبحاث فلسفة اللغة و المنطق الرمزى التى قدمها أقطاب مدرسة فيينا: جلوتوب فريجه (G.Frege) و رودولف كارناب (R.Carnap) و برتراند راسل (B.Russel) و لودفيج فيتجينشتاين (L.Wittgenstein) و غيرهم حول الدلالة و العلاقات الكلامية و المعنى و المرجع و السياق، و صارت هذه الأبحاث أرضية خصبة لانطلاق نظرية لسانية تفاعلت مع مفاهيم بيرسو تشارل موريس (Ch.Morris)، فظهرت معالم المذهب اللساني.

وقد عرفت البراجماتية اللسانية بعلم السياق، و هو أربعة: أولها . السياق الظرفي. والثاني . السياق الوضعي الذي يتوافق مع المحيط الثقافي للخطاب. و الثالث . السياق التفاعلي في التواصل، و هو يحدد نوع التواصل و عناصره. و الرابع . السياق المعرفي(الخلفيات و المراجع و العادات و الأعراف بين المتواصلين).

ولقد صارت فرعاً من اللسانيات الحديثة يدرس ما يتعلق بالتواصل اللغوي في السياق و المقام باعتبارهما شرطين أساسيين في الكيفية التي يحصل بها التواصل و إنتاج الدلالة بين مستعملي اللغة في ضوء علاقاتهم التخاطبية تعبيراً و توجيهاً، حيث

---

١٦) ارجع إلى: المقاربة التداولية، فرانسواز أرمينكو، ترجمة د. سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص٢٦، وارجع إلى: الاتجاه التداولى فى البحث اللغوى المعاصر، الدكتور محمود نحلة، ضمن الكتاب الخاص بعيد ميلاد الدكتور عثمان موافى الستين،"فى اللغة و الأدب" دار الوفاء، الإسكندرية، ٢٠٠٣م، ص١٦٧
Morris .C.W (1938) foundations of the theory of singns,chicago university Press , Chicago

إن التواصل اللغوي لا يستند فقط إلى الكفاءة اللغوية، بل إلى توفر الشروط غير اللغوية التي تتدخل في تحديد الأداء اللغوي.

وموضوع البحث فيها: دراسة استعمال اللغة و دلالتها في ضوء العلاقة بين مستعمليها و أفعال الكلام و الاقتضاء و الاستلزام التخاطبي، و ذلك بالاشتراك مع مجالات فلسفة اللغة و منطق الحجاج و تحليل الخطاب، و تدرس البراجماتية أيضاً رد الفعل أو الأثر، أو ما تحدثه اللغة و ما يترتب على الفعل اللغوي[١٧]، و هو الجانب الذي تتداخل فيه البراجماتية مع نظرية "أحداث الكلام" التي سيأتي الحديث عنها.

وقد اختلف الباحثون في تحديد مجالات البحث فيها، فقد رأى "جرين" (Green) (١٩٨٩م) و "بليكومور"(Blikmore) (١٩٩٠م) أنها تهتم بدراسة اللغة الطبيعية أو لغة الخطاب اليومى المباشر، و رأى "أ.م. ديلر" و "ف. ريكاناتى" أنها تدرس استعمال اللغة فى الخطاب و الكشف عن المقدرة الخطابية[١٨]، و أنها تدرس معانى القول فى المقامات التخاطبية [١٩]، فهى تهتم باللغة فى مقام الخطاب، و تدرس السمات الخاصة به قصد تأكيد طابعه التخاطبى، فهي تعنى بدراسة استخدام اللغة فى الخطاب و معرفة السمات المميزة التى تؤسس وجهته الخطابية فى صلب اللغة، و رأى "فرانسواز ريكاناتى "أن البراجماتية فرع من استعمال اللغة فى الخطاب[٢٠]، و عدها "فان جاك" تخصصاً

---

١٧) لقد تناولت المذهب البراجماتي (التداولي) في كتبي البراجماتية اللسانية و علم اللسان العربي و تحليل الخطاب و مناهج البحث العلمي و مذاهبه.

١٨) المقاربة التداولية، أرمينكو، ص٨. و ارجع إلى: التداولية عند العلماء العرب ، د. مسعود صحراوى ، دار الطليعة للطباعة، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ ، ص ١٨

١٩) مقدمة في علمي الدلالة و التخاطب، يونس، ص١٣

٢٠) ارجع إلى: المذاهب الفكرية المعاصرة ، سماح رافع ، دار المعارف ، القاهرة ، د ت ، ص ٤٩ . ٥٢ . و التداولية عند العلماء العرب، د . مسعود صحراوى، ص٥٠.

يتناول اللغة على أنها ظاهرة خطابية و تبليغية و اجتماعية، و عد دراسة استعمال اللغة من مقدمة البراجماتية، و هو ما أكده "فارسشيرن" (Werschueeren) (١٩٨٧م) الذى رأى أن البراجماتية يجب أن تضع دراسة استعمال اللغة بكل جوانبه فى مقدمة بحثها[٢١]، و رأى "رودوف كارناب " أن البراجماتية قاعدة اللسانيات [٢٢].

ويتبين من هذه الآراء أن البراجماتية لم تكتف بدراسة اللغة لذاتها كما فعلت البنيوية، بل تجاوزتها إلى دراسة "استعمال اللغة"، و استدعت عناصر أخرى مرتبطة بهذا الاستعمال و تابعة له، و هى: المتكلم و المتلقى و الكلام و اللفظ و المقام و التواصل و الغرض، و تدرس علاقة النشاط اللغوى بمستعمليه و أساليب استخدام العلامات اللغوية فى "الخطاب"، و السياقات والأنماط المقامية المختلفة التى ينجز ضمنها، و تبحث عوامل نجاح التواصل فيه، و تدرس استعمال اللغة فى الخطاب و توظيفها فى الأنماط التفاعلية و كيفية استخدام الناس الأدلة اللغوية فى خطاباتهم، و كيفية تأويلها، و العلاقة بين مستخدمى اللغة (المتكلم و المتلقى) و علاقتهما بالسياق التواصلى، و العلاقات التأثرية بينهما فى ضوء ما ينتجانه من حوار، فبعض الأشكال اللسانية لا يتحدد معناها إلا من خلال استعمالها و معرفة القصد منها؛ و من ثم تدرس البراجماتية اللغة الخَطابية و التواصلية[٢٣]، و تعنى بفهم مستعملى اللغة هذه الأنماط

---

٢١) التداولية من أوستن إلى غوفمان، فيليب بلانشيه، ص٤١

٢٢) البراجماتية "La pragmatique"، فان. ف. جاك، ضمن الموسوعة العالمية، المدونة رقم١٥/١٩٨٥م.

٢٣) ارجع إلى: التداولية عند العلماء العرب، ص٢٠، و التداولية من أوستن إلى غوفمان، فيليب بلانشيه، ترجمة صابر الحباشة، دار الحوار اللاذقية، ص٤١. و مقدمة فى علمى الدلالة و التخاطب، محمد محمد يونس على، دار الكتاب الجديد، بيروت، ص١٣، و المقاربة التداولية، فرانسواز أرمينكو، ترجمة د. سعيد علوش، مركز الإنماء القومى، بيروت، ص٢٦، و علم التخاطب الإسلامى، محمد محمد يونس على، دار الكتاب الجديد، بيروت، ص ١٤.

الخطابية، و تهتم بمنشئ الكلام (الخطيب، المتكلم) و السياق اللغوى و المقام الخارجى، فهي تتجاوز البنية الخطابية السطحية إلى تقنية التواصل و السياق و القصد، وتدرس كيفية إنتاج المتكلم فعلاً تواصلياً أو فعلاً كلامياً فى إطار موقف كلامى محدد وفهمه أو تفسيره، و هنا يتجلى دور نظرية الاتصال فى دراسة طرفى التواصل و قناته وسياقه اللغوي و مقامه، فتتداخل معها في هذه العناصر المساعدة.

وتتجاوز البراجماتية حيز الوضع الأصلى المباشر فى بعض السياقات التى لا يقصد فيها المتكلم الدلالة المباشرة من الكلام، و تستهدف المعنى المقامى غير المباشر، و هذه المعانى لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال فهم اللغة فى مقام الاستعمال الذى يحدد قصد المتكلمين، فالوضع اللغوى وحده لا يكفى لمعرفة هذا المعنى المقامي[٢٤]، فبعض المعانى الثانوية للتعبير كالسخرية و الاستنكار و المدح و

٢٤)الوضع اللغوى أصل وضع اللفظ المصطلح عليه، و يسمى المعنى المعجمى و الحرفى و السطحى، و الصواب معنى اللفظ العام، و المعنى السياقى الذى يرتبط بالسياق الخارجى ، و يفهم فى ضوء علاقة المتكلم بالمتلقى وعلاقتهما بموضوع الحدث، مثل عبارة: السلام عليكم، المعنى الأصلى: التحية، و بعض المترجمين غير الواعين بالتعبير العربى،يسمون هذه المعنى المباشر من السياق اللغوى المعنى السطحى و الدلالة السطحية، و ليس بمعنى سطحى فى العربية بل أصلى، و يرتبط به المعنى المجازى أو الثانوى، أو معنى المعنى، وهذه العبارة قد تؤدى معانى أخرى ترتبط بالسياق الخارجى، مثل: الوداع و الاستئذان و التهكم والاستحسان، وهى معانى يكتسبها التعبير من طبيعة السياق الخارجى و ثقافة المجتمع والعلاقة بين طرفى الاتصال، و يبقى معنى السياق اللغوى الأصل، وإطلاق المعنى الحرفى عليه غير صحيح، فالمعنى الحرفى يجافى معنى السياق اللغوى الذى يرتبط بعلاقة الكلمة بما جاورها فى التركيب و وظيفتها فيه، فكلمة "السلام" يختلف معناها باختلاف السياق اللغوى مثل: السلام عليكم، السلام بين الشعوب،(لهم دار السلام)، مبادرة السلام (المصالحة)، مدينة السلام من أحياء القاهرة.

الذم تستفاد من علاقة الخطاب و المتكلم بالمقام الخارجى(٢٥)، و تدرس كذلك الأساليب الأدبية الخاصة التى يوظفها الكاتب فى عمله الإبداعى و وجوه تأويلها و القصد منها.

وتقوم البراجماتية على ثلاثة عناصر:

أولهما . العنصر الذاتي الذي يتمثل في التعبير عن معتقدات المتكلم و مقاصده و اهتماماته و رغباته.

والثاني . العنصر الموضوعي الذي يتمثل في الوقائع الخارجية، و منها الظروف الزمانية و المكانية.

والثالث . العنصر الذي يدل على المعرفة المشتركة بين المتكلم و المخاطب.

وهذه العناصر تفسر الأقوال المستعملة بمساعدة المحيط الخارجي الذي تم فيه الخطاب الصادر من المتكلم.

وقد ميزت البراجماتية اللسانية بين معنيين فى التعبير اللفظى (الفعل التواصلى اللفظى): الأول . معنى الجملة الإخبارى. و الآخر . القصد التواصلى أو غرض المتكلم، وهذا من خلال العناية بآثار الاستعمال و أثر السياقات المختلفة فى المعنى، و هو موضوع البراجماتية اللسانية، و يتبين من هذا الفرق بين موضوع البحث فيها و موضوع البحث فى علم الدلالة الذى يبحث فى المعنى اللفظى.

القصد في البراجماتية:

يعد القصد الواقعي المستفاد من استعمال اللغة هدف البراجماتية الرئيس، و هو فى مقدمة بحثها أيضاً لتأثرها بالفلسفة العملية التى تستهدف الفائدة، و هذا يفهم من تحليل

---

٢٥) مثال هذا قوله تعالى:(إنك لأنت الحليم الرشيد) [هود : ٨٧] أى:عند نفسك بزعمك، و مثله في صفة أبى جهل: (ذق إنك أنت العزيز الكريم) [الدخان: ٤٩] أى: عند نفسك بزعمك، لا يراد ظاهر معناه المباشر بل معنى سياقى فى ضوء العلاقة بين المتكلمين و المخاطب، وهو معنى السخرية، و هذا من المفارقات فالمراد خلاف المعنى المباشر.

ما يقصده المتكلمون من خلال ما يستخدمونه من تعابير فى سياقها اللغوي و مقامها، فالمقصود دراسة المعنى الذى يتضمن قصد المتكلم، و ليس المعنى التركيبى(النصى) ومعانيه الوضعية و التركيبية، و تعنى البرجماتية باستنباط ما يقصده المتكلمون من وراء أقوالهم فى مقاماتها، و بحثت أثر المقام فيما يقال في ضوء معرفة أحوال الأشخاص الذين يخاطبونهم و مكان الخطاب و زمانه و ظروف إنتاجه، و لهذا تتداخل مع علم اللغة الاجتماعي في تبيين أثر العلاقات الاجتماعية بين المشاركين في الحديث وموضوعه و مرتبة كل من المتكلم و السامع و نوعهما، و أثر السياق غير اللغوي في اختيار السمات اللغوية و تنوعاتها، و تتداخل مع علم اللغة النفسي الذي يبحث قدرات المشاركين التي تؤثر في أدائهم مثل: الانتباه و الذاكرة و الشخصية، و تتداخل مع تحليل الخطاب تداخلاً عميقاً في الاهتمام بتحليل الحوار و في توزع المعلومات في جمل أو نصوص ، و في العناصر الإشارية، و المبادئ الحوارية، و هي العوامل الموصلة إلى فهم القصد.

ولقد بدأ بحث القصد فى العصور الوسطى بيد أنه كان ذا طابع فلسفى، و يراد به الفعل الذى يتجه فيه العقل إلى الموضوع ليدركه، و قد اهتم الباحثون بالظواهرية اللغوية (Phenomenal language) لمعرفة القصد، و قد رأى فرانز برنتانو Franz (Brentano) (١٨٣٨ : ١٩١٧م) أنه يحتاج مزيد بحث، فأقنع تلميذه إدموند هوسرل (١٨٥٦ـ ١٩٣٨م) ببحثه بحثاً جديداً بعد أن أصبح القصد هدف البرجماتية الرئيس، فطوره فى نظريته الفينومنولوجية[٢٦]، و قد رأى أن القصد يتحقق من خاصية الشعور

[٢٦]) ألفينومينولوجيا (Phenomenologie) : لفظ أصله لاتينى، و ترجمته "علم الظواهر، و يجوز: "الظواهرية"، و لا أقول الظاهرية؛ لئلا تلتبس بمذهب ابن حزم إمام الظاهرية، ولها ترجمات أخرى منها: " الظاهراتية "، و هو شاذ لغة، فجمع الظاهر ظواهر، و استخدم اللفظ الدخيل "الفينو مينو لوجيا"، و يقصد به: العلم الذى يكتفى بدراسة الظواهر الواضحة فى الشعور دراسة وصفية مع تحليل الشعور و كشف حقيقة أفعال "الإدراك و مكوناتها"، و

الحقيقى الذى يتجه نحو شىء، و لا يستطيع أن يفصح عن نفسه إلا بعد أن يكون مقصده شيئاً محسوساً، فيستخلص معناه من الواقع، و يعبر عنه بكلام ذى دلالة دقيقة، فالقصد عنده سابق الكلام[٢٧]، و قد تأثر هوسرل فى تعيين القصد بـ "برنتانو"

ترجع جذوره إلى فلسفة توما الأكوينى (١٢٢٥: ١٢٧٤م) الذى تأثر بفقهاء الأندلس و فلاسفتها، و قد تناول مفهومه فى كتابه "حول الوجود و الماهية"، و قد رأى فيه أن وجود الشىء خارج العقل يختلف عن وجوده داخل العقل، و استخدمه اللاهوتى الألمانى فردريك أويتنجر (١٧٠٢: ١٧٨٢م) فى وصف النظام الإلهى للعلاقات بين ما هو إلهى و ما هو إنسانى؛ للتعبير عن القدرة الإلهيةُ، و استخدمه الفيلسوف الألمانى لامبرت (١٧٢٨-١٧٧٧م) فى وصف المعطيات المباشرة للتجربة، و استخدمه كانت فى أواخر القرن الثامن عشر، و هو يفرق بين ظاهر الشىء و باطنه، و ميز بين المعرفة البشرية و بين الشىء فى ذاته، فرأى أن المعرفة البشرية تقتصر على الظاهر دون الشىء فى ذاته، و قد شاع المصطلح فى القرن الثامن عشر للدلالة على المظاهر الجوهرية للمعرفة التجريبية و خصوصاً المعطيات الحسية، و استخدمه بعد ذلك "هيجل" فى أوائل القرن التاسع عشر، و أطلقه على "علم ظواهر الروح" الذى تبنى فيه رؤية مثالية فى وصف تجليات الروح عبر التاريخ (المؤسسات الدينية و الاجتماعية و السياسية)، و سجل هذا فى كتابه "ظواهر الروح" الصادر عام ١٨٠٧م، و استخدمه عالم النفس النمساوى فرانز برنتانو (١٨٣٧-١٩١٧م)، و ورأى أنه فى حاجة إلى بحث، فنصح تلميذه الألمانى أدموند هوسرل (١٨٥٩ ـ ١٩٣٨)، فدرسه و توسع فيه، و جعله اسم فلسفته التى تبناها فى أوائل القرن العشرين، و اقترن" فينو مينو لوجيا "به لشهرته فى هذا المجال، وقد اقتفت هذه الفلسفة فى بدء ظهورها خطوات التحليل الرياضى والوصف العلمى، و لكنها انحرفت عن هذا متأثراً بالفكر التقليدى، ولكن هوسرل استطاع أن يحول الفلسفه من مجرد مذاهب نظريـــة متناقضة و أبنية ميتافيزيقية خاوية إلى علم يقينى دقيق يوصل إلى حقائق يقينية تكون أساساً لكل العلوم الأخرى الممكنه، و ذلك مثلما أراد "كانت" من قبل تأسيس الميتافيزيقيا علماً صحيحاً مستقلاً، و حدد هوسرل منهجاً جديداً للعلم الجديد "الفينو مينو لوجيا" يتفق مع طبيعته وأهدافه، و يجمع بين التحليل الرياضى و الوصف العلمى برؤية جديدة. ارجع إلى: نظرية القيم فى الفكر المعاصر بين النسبية و المطلقية، ميمون ربيع، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر،١٩٨٠م، ص١٣١

[٢٧]) القصد: الهدف المضمر القائم ـ فى رؤية هوسرل ـ على وعى المتكلم و العالم الخارجى معاً، و يعد برنتانو أول من قدم فكرة القصد بمفهومها الفلسفى الحديث، و قد رأى أنها تحتاج بحثاً، فنصح تلميذه هوسرل بمواصلة بحثه فيها، فقدمها فى شكلها النظرى الأخير، فاستطاع أن يختار منهجاً وسطاً بين المادية و المثالية، فعرف اتجاهه بالاتجاه المحايد، و قد ركز هوسرل فى العملية المعرفية على القصد باعتباره موجه عملية الإدراك، و جعل

الذى وضع "علم النفس القصدى"[٢٨]، و قد درسه هوسرل على يديه و تأثر به، و قد رأى برنتانو أن حالات العقل الرئيسة ينبغى أن توصف فى ضوء القصد نحو الأشياء؛ لأن جميع الحالات حالات عن أشياء سواء أكانت حقيقية أم غير حقيقية، و أن حالات العقل المختلفة حالات عن موضوعاتها بأشكال متباينة، و يتعين القصد بضوابط وصفية يعرف بها[٢٩].

هوسرل كل ما هو موجود موضوع التأمل الفينومينولوجى، و رأى أن الوعى الخالص يلازم بالضرورة ماهية الموجود، ذلك أن الموضوع لا يعرف التعالى إلا من خلال وعيه، و هو يستمد معرفته التجربة والوعى الخالص فى ذهن صاحبه، و هذا الوعى الخالص يصبح مطلب الذات العارفة التى تريد أن تصل إلى ماهية الموجود، و يستحضر الوعى الخالص داخل بؤرة الشعور عند هوسرل فى وجود القصد، و هو يتكون عند هوسرل من سلسلة التجارب التى مرت بها الذات العارفة من خلال لحظة فلسفية تحدث نتيجة شعور بموضوع معين، و يتحقق القصد تحت تأثير الرغبة فى معرفة الموضوع، قال هوسرل: "إن الشعور بشىء لا يعنى أن نفرغ الشعور من هذا الشىء بل أن نجعله يتجه إليه حيث إن كل الظواهر لها تكوينها القصدى الذى يوجه الإدراك نحوها تلقائيا". ارجع إلى: كير كارد رائد الوجودية، عبدالفتاح إمام، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة، ١٩٨٦م، ص١٥.

[٢٨]) لقد أقام هوسرل فلسفته على أساس الشعور المجرد، لكونه المجال المحايد للمعرفة اليقينية، و لاتصافه بصفة القصد (Intentionnalite)، و هذه الصفة جوهرية وأساسية فى الفلسفة الظواهرية، فمن خصائص الشعور أنه يتجه إلى الأشياء التى تواجهه من أجل أن يدركها، فيحولها إلى (ظواهر ذات طبيعة ثابتة)، لتكون الأساس الذى تبدأ منه كل معرفة يقينية، و قد استعار هوسرل مصطلح "القصد الشعورى" من أستاذه الفيلسوف عالم النفس النمساوى فرانز برنتانو (١٨٣٨ : ١٩١٦م) الذى الذى استخدمه فى كتابه "كشف النفس"، و قد حاول برنتانو وضع تخطيط منطقى للتصورات الذهنية؛ لتكون تمهيداً لعلم النفس التجريبى، و قد فسر هوسرل الوجود على أنه ظاهرة، و قد كان يفسر فى صيغة جوهر ذى محمولات متعددة، فنظر إليه على أنه ظاهرة، و ظاهر الوجود هنا ليس مقابل باطنه المستتر، فالوجود نفسه يمثل هذا الظهور، و لا يتضمن وجوداً آخر خلفه (ما وراء الطبيعة)، و ينبغى دراسته من خلال سلسلة تجلياته التى تظهر لنا.

[٢٩]) لقد حدد هوسرل الوصف شروطاً للوصف الصحيح: أولها . تحديد الكيفية التى تتم بها عملية إدراك المعنى و ماهية الموضوع من خلال إسقاط الإدراكات التى تتجه إلى ما لا إدراك. و ثانيها . اليقين الذى يؤدى إلى إثبات الموضوع على النحو الذى أدركه عليه أو من خلال إدراك الاعتقاد. و ثالثها . تحديد معنى الإدراك وماهيته للوصول إلى ماهية الموضوع، و مذهب الفينومينولوجية يقصد التمكين لفكرة الماهية، و وضع ثلاثة شروط لتحديد

وقد تبنى هوسرل رؤية تقوم على أساس الشعور المجرد؛ لكونه المجال المحايد للمعرفة اليقينية، و لارتباط القصد (Intention) به، و قد رأى أن القصد العنصر الجوهرى و الأساس فى الفلسفة الظواهرية من بين ثلاثة أسس تقوم عليها الظواهرية، و هى: المعنى، و القصد، و الحصر (تحديد الواقع و الوعى الذاتى تجاه الموضوع فى اللحظة التى يتعالى فيها الشعور)[٣٠]، و قد رفض هوسرل التفسير الفينومينولوجى المغالي في الظواهر دون المعاني و المقاصد و البحث الماهوى و الاختزال، و دعا إلى إقصاء القارئ أحكامه السابقة فى مواجهة موضوع النص؛ لئلا تصرفه عن فهم النص.

و قد بحث هوسرل القصد فى العمل الأدبى، و رأى أن موضوع النص يدرس لذاته مستقلاً عن أحواله و ظواهره دراسة وجودية (Ontology) فى وعى المؤلف، و قد

ماهية الموضوع: الأول . تحديد قضية أو حكم يصلح أن يكون موضوع الإدراك. الثانى . الشك فى ماهية الموضوع الأولى، و ذلك فى حقيقة صورته و غايته و صدقه. الثالث . إعادة بناء الإدراك الجديد، لإثبات صواب الموضوع أو خطئه. وهذه المراحل الثلاث تعطى للتجريد بعداً فينومينولوجيا إذا ما استطاع العقل أن يميز بين المعنى المنطقى و المعنى الفينومينولوجى.

[٣٠]) الحصر: تحديد الواقع و الوعى الذاتى تجاه الموضوع فى اللحظة التى يتعالى فيها الشعور، و تتبع عملية الحصر إقصاء ما وقع خارج الحصر، و عملية الحصر أو التعالى تقوم على إقصاء الحكم القبلى أو الجاهز عن الموضوع، و هى الخلفية التى يعكسها على الموضوع. و تحديد ماهية الموضوع(حصر الماهية)، و هذا يتطلب إقصاء الخلفية السابقة و فرضيات النظريات الميتافيزيقية، و هى فى النهاية تجتهد فى التوفيق بين الواقعية و العقلانية المثالية. و قد رفض هوسرل الشك الديكارتى منهجاً لمعرفة ماهية الموضوع، و رأى أن الشك نفسه عملية يصدر من خلالها حكم على الموضوع المقصود فى ذاته، و من ثم لا يمكن أن يحقق معرفة بإصدار حكم على حكم، و المذهب الفينومينولوجى يرفض الأحكام التى لا يتجلى فيها الوعى الخالص، فالإدراك المرتبط بالوعى الخالص و المدعم بالقصد يقوم بالحصر و الإقصاء، فالحكم يكون فى لحظة تجلى الوعى الخالص، و قد أعطى هوسرل للذات العارفة لحظة مثالية لأجل تأمل الموضوع تأملاً وصفياً جوهرياً فى ضوء شروط إدراك الموضوع، و ذلك بربطه بالأحوال النفسية ذات التى تأثر بأحوالها الشعورية، و المنهج الفينومينولوجى لا يهتم بالحكم فى ذاته، بل يهتم بطريقة المتأمل التى توصل بها إلى ماهية الموضوع .ارجع إلى: تاريخ الفلسفة المعاصرة فى أوربا، بوخينسكى، ترجمة عبد الكريم الوافى، مكتبة الفرجانى، ليبيا، ص ٢١٨

حصل المؤلف موضوعه و الصورة التى تشكلت فى ذهنه عن الواقع و طبيعته و دلالاته المتعددة من خلال الخبرة الحياتية المباشرة، و يتوجه المؤلف عن قصد لإعطاء شكل لذلك الموضوع الوجودي من خلال اللغة و الشكل الفنى للعمل الأدبى، و يعد العمل الأدبى بهذا تجسيداً جمالياً لصورة الحياة فى وعى المؤلف، فالنص الأدبى عنده تجسيد ظواهر العالم على ما تجلت عليه فى وعى المؤلف مخالفاً بهذا مذهب موت المؤلف، و القصد عنده: قصد المؤلف الكامن في وعيه، و يتحقق من الوحدة الموضوعية التى تضفى الانسجام و الترابط على أجزائه، فالمعنى لا يفهم من محصلة تشابك العلاقات التركيبية و الدلالية للنص، بل يفهم عندما يكون وجوداً منجزاً و متعالياً على الوحدات النصية، و مكانه وعى المؤلف، و علته قصد المؤلف، و يصبح معنى النص: الموضوع الذهنى الذى يحمله المؤلف فى عقله أو يقصده وقت الكتابة حقيقة عندما يتطابق مع عالمه الخارجى أو يواقعه، و يصبح عقل المؤلف الجوهر الموحد لكل عناصر النص و كل مستوياته الدلالية و الأسلوبية و البلاغية و الشعرية(٣١).

وتتحقق القراءة الصحيحة عنده بإعادة القارئ تشكيل التجربة الشعورية للمؤلف التى يكشف عنها النص، و يشترط لها تعليق جميع الأحكام السابقة و الافتراضات القبلية عند القارئ و التقييم و تصنيف الأفكار؛ لئلا تحجبه عن مقاصد المؤلف، و أن يحاول القارئ أن يفهم النص من خلال معطياته من أجل تحقيق فهم موضوعى للمعنى النصى الذى يتطابق مع قصد مؤلفه، و تتم القراءة هنا من خلال انفتاح الذات على الآخر و محاولة فهمه ذاتاً غيرية، و ليس صورة انعكاسية للذات فقط، و تتحقق هذه المرحلة بافتعال نوع من التواصل بين الذوات فى سياق متعالٍ؛ ليكتشف مركبات الوعى

(٣١) من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة، عبد الكريم شرفى، الدار العربية للعلوم، ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط ١/ ٢٠٠٧م، ص ١٠٥،١٠٤.

ذاته، و الظواهر نفسها، و تتجلى الروح المتعالية فى فهم القصد عندما يبتعد القارئ عن التجريبية و الروح النفسية (Psychology) التى تفسر الأحداث التاريخية و تتوقف عند العمليات العقلية الخالصة.

وقد درس "أريك دونالد هيرش" الناقد الأمريكي(و: ١٩٢٨م) القصد، و هو من أتباع التيار النفسى (Psychology) فى النقد و القراءة، و هو تيار قام على أفكار شلاير ماخر و دلثاى و هوسرل، و لكن هيرش دافع عن مفهوم إعادة البناء النفسى للتجربة الشعورية للمؤلف هدفاً و غاية للعملية الهرمنيوطيقية (الاستبطانية أو التأويلية)، ورفض مسلمات ما يعرف بـ "النقد الجديد الأمريكى" الذى قام به "ومسات" (W. K. Wimsatt) و "بيردسلى" (Monro Beardsley) حول القصد، و قد أطلقا على دراستهما "المغالطة القصدية" (Intentional Fallacy)، و قد ذهبا إلى أن قصد القائل قد يغيب عن المتلقى، فيخالفه فى التفسير و يرى غيره، و قد خالفهما هيرش، و رأى أن قصد المؤلف يحدد المعنى النصى، و قال: "إن التحقق من النص يعنى الإقرار بأن المؤلف ربما قصد ما نظن أنه هو معنى النص، لا غيره، و تتمثل مهمة المؤول الرئيسة فى أن يعيد هو نفسه إنتاج منطق المؤلف و اتجاهاته و معطياته الثقافية ثانية"[٣٢].

وقد رأى "هيرش" أن "النص يعنى ما قصده المؤلف"، و أن معناه اللفظى قد يكون واضحاً، و قد يكون غامضاً و يحتمل وجوهاً متعددة، و أن النص يقبل أن يعيد القارئ إنتاجه، و أنه يتضمن قصداً أو معنىً واحداً؛ لأنه الأصل الذى عمد إليه المؤلف، و حاول بلوغه و تقديمه إلينا، و أنه يمكن الاستعانة بالسياق الخارجى؛ لتعيين القصد، و

---

[٣٢]) الحلقة النقدية، الأدب والتأريخ و الهرمنيوطيقا الفلسفية، ديفيد كوزنز هوى، ترجمة خالدة حامد، منشورات الجمل، كولونيا(ألمانيا)، بغداد ٢٠٠٧م، ص٢٦،٢٧.

لدفع الاحتمال الذى يفهم من قطع النص عن سياقه، فالرجوع إلى المؤلف أو إلى الوثائق التى تركها حول نصّه أو إلى عصره و الظروف التى أحاطت بنشأة المؤلف و ثقافته يسد باب الاحتمال و القراءات الجديدة، و لا يحقق الوصول إلى المعنى المقصود، و قد خالف هيرش الذين يكتفون بالنص وحده مقطوعاً عن مؤلفه و مقامه فى تحصيل قصد المؤلف، و رأى أن القارئ قد لا يستطيع الوصول إلى المؤلف أو شىء عنه، و قد لا تتوفر لديه الوثائق الكافية لمعرفة مناسبة النصّ، و ليس لديه إلا النص، و هو الحقيقة الثابتة التى يستطيع القارئ دراستها من خلال تركيبه اللغوى و القرائن الموجودة فى داخله، و أن قراءة المتلقي هذا النص المبتور عن عالمه تختلف عن غيره، و بعضها يتعارض فى تفسير نص واحد، و رأى أن هذا التعدد و التعارض دليلا "الفوضى" فى هذا الاتجاه الذى يكتفى فى التفسير بالنص و يعزله عن سياقه، و انتقد التيار المتطرف الذي دعا إلى موت المؤلف (إقصائه عن التفسير، و اكتفاء بمعطيات النص اللفظية)، و قد خالفهم آخرون، ورأوا أن النص هو المؤلف، و لم يتورط المفسرون العرب المتقدمون فى هذا الجدل الفلسفى، فقد عالجوا النصوص معالجة كلية فى ضوء سياقيها اللغوى و مقامها الخارجى و تحري قصد قائليها بالقرائن المصلة إليه، فهي تعبير عن أغراض قائليها.

و قد ذهب مارتن هايدجر(Martin Heidegger) الفيلسوف الألماني (١٨٨٩: ١٩٧٦م) إلى أن ما قبل الإدراك الانعكاسى و المعرفة السابقة ضروريان فى عملية الفهم، و قد تبنى دمج فعل التفسير بفلسفة ظواهرية وجودية تركز على الوجود أو ما هو كائن فى هذا العالم، و ربط عملية الفهم بنوع من الحركة الدائرية المتواصلة بين الفهم و المعرفة القبلية (الإدراك الانعكاسى)، و هو الوعى بالشىء كما هو معطى للوعى، فمعرفتنا بالموضوع لا يمكن أن تتشكل معزولة عن خبرتنا الحياتية و طبيعة وجودنا

التاريخى و معرفتنا القبلية، و أن الوعى يتحرك بدينامية بين ما يعرفه مسبقاً و بين ما يعرفه من دلالات و معانى جديدة يطرحها الموضوع المعطى، و يتم هذا ضمن سياق تاريخى له شروطه، و تصبح محصلة هذه الدائرة النقدية التأويلية المعرفة النظرية التي تأتى هنا للكشف و الإنارة، و ليست معرفة المعنى المنجز التام، و قد خالف بهذا هوسرل في رفضه التحول عن معطيات النص إلى معارف قبلية خارجية.

وقد أيّد جدامير مفهوم هايدجر "ما قبل الإدراك الانعكاسى" و أقواله فى التصورات السابقة، فهو يؤكد فى كتابه "فلسفة التأويل" أن هايدجر اقترح وصفاً فينومينولوجيا دقيقاً و صحيحاً عندما كشف عن بنية الاستحضار السابق للفهم على أنها نشاط فعلى و عملى فى القراءة المفترضة لما هو موجود أمام أعيننا(٣٣).

وقد رأى أن الحالة الزمنية المؤقتة(Temporality) و الحالة التاريخية (Historicality) موقف عقلى فى حاضر المرء الذى ينظر إلى الماضى و يستشرف المستقبل) جزء لا يتجزأ من وجود كل كائن فرد، و رأى أنه لكى نفهم شيئاً ما يقتضى أن يتضمن التفسير التجربة الذاتية لمؤلفه، فقراءة النص وحده لا تكفى فى الفهم، و أن اللغة مثلها مثل الزمنية المؤقتة تتخلل كل جوانب التجربة و تشملها، و رأى أن القارئ يعكس على النص فهماً مسبقاً (Pre–Understanding)، و هذا الفهم السابق يتألف ويتشكل فى النص متزامناً مع زمنية القارئ الشخصية و آفاقه، فالمبدع الفاعل(منتج النص) لا ينبغى له أن يحاول تحليل النص، أو أن يقوم بتقطيع أوصاله على أنه

(٣٣) ارجع إلى: فلسفة التأويل: الأصول، المبادئ، الأهداف، هانز جورج جدامير، ترجمة محمد شوقى الزين، الدار العربية للعلوم، ناشرون ومنشورات الاختلاف والمركز الثقافى العربى، ط ٢، ٢٠٠٦،ص ١٢٥، و فعل القراءة، نظرية جالية التجاوب، فولفغانغ إيرز، ترجمة د. حميد لحمدانى و د. الجلالى الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، ط ١/ ١٩٩٥م، ص١٣، ١٤

مفعول به(متلقياً)، أو لأنه يتعلق بذاته، فهذا عمل القارئ و دوره التفسيرى، فـ "أنا" تخاطب "أنت" القارئ المسئول عن التفسير و الفهم، و يجمع بينهما إرث لغوى مشترك وتفاعل و استجابة، ذلك أن المعنى المفهوم من النص عبارة عن حدث (An event) نتيجة الانصهار و الاندماج بين النص و القارئ، و أنه لا توجد معان ثابتة للنص، و هذه هي القراءة الحرة المنطلقة إلى المستقبل و المنتجة للنص في زمن قراءته، و قد تناولت هذا قبل في المذهب الهرمني، و بينت علل بطلانه علمياً.

وقد حاول جدامير حل مسألة الحلقة التفسيرية عند هايدجر، فلم يركز على الصلة بين الأجزاء و الكل حسبما هو فى التفسير الشليرماخرى، بل على دراسة العلاقات المتبادلة بين ما قبل الإدراك المعرفى و الإدراك الانعكاسى، و رفض الأغراض المنهجية التى تهدف إلى نسف "الحلقة التفسيرية"، و خالف هايدجر الفلاسفة ذوى التوجهات الوضعية الذين طالبوا بنزع المقدمات (ما قبل الإدراك) عن المعرفة؛ للتحرر فى الحكم على النص، و رأوا أنه عملية أساسية و ضرورية و هامة فى المعرفة[٣٤]، و قد رأى جادامير أن القارئ لا يستطيع أن يتخلص من كل خلفياته و تراثه، و لن يستطيع أن ينقى وعيه إلى درجة الصفر، و هو يفسر النص، فلن ينقطع عن تجاربه و معرفته السابقة، و أطلق على هذا "الإدراك الانعكاسى" الذى يعكس فيه على النص خبرته و وعيه، و قد يدفع هذا القارئ إلى أن يتخذ موقفاً من النص، فيفسره وفق سياق خبرته السابقة، و قد رأى أن القراءة تختلف باختلاف التاريخ و المحيط، و أنه يستحيل استرجاع سياق النص التاريخى فى الزمن اللاحق، و يصل من هذا إلى أنه لا توجد

---

[٣٤]ارجع إلى: التحليل النفسى والفلسفة الغربية المعاصرة، سيجموند فرويد، ترجمة د. زياد الملا، دار الطليعة الجديدة، سوريا، دمشق ط١ ١٩٩٧،ص١٧٧

قراءة واحدة، أو قصد واحد، و لكن هيرش خالفه، و رأى أنه من الممكن التعرف على قصد المتكلم فى حالة استدعاء ظروف إنتاج النص الحقيقية[٣٥].

نقد المذهب البراجماتي:

أ . أن الغالب عليه الفلسفة، و ليس البحث العلمي، و لهذا تنازعته اتجاهات فلسفية، و كل واحدة تدعيه لنفسها.

ب . أنه قسيم حقول معرفية مختلفة، فهو فلسفي و اقتصادي و رياضي و سياسي و لساني و بلاغي و نقدي، و مفتوح للاتجاهات العملية، و ليست هنالك فواصل بينها.

ج . أنه مثار نقد في تنظيره و تطبيقه، فمازال فى مرحلة النضج و التطوير و التنظير و التطبيق، و مازال قابلا الزيادة و التبديل و التصويب.

د . أنه ليس لها منهج واضح أو مجال بحثى محدد، فهو يتداخل مع العلوم التي تفاعل معها و تأثر بها، فهو فلسفة أكثر منه مذهباً بحثياً، فهو لا يمثل مذهباً بحثياً مستقلاً،

---

[٣٥]) لقد تبنى هانز جورج جادامير تلميذ وليم هيدجرفلسفة أستاذه، وصاغ منها نظرية فى التفسير النصى، و تناول رؤيته فى كتابه "الحقيقة و المنهج" الصادر فى عام ١٩٦٢م، و قد ترجم إلى الإنجليزية فى عام ١٩٧٥م، والهرمنة أو التأويل عند جادامير ليس محاولة لتأسيس معايير للتفسير السليم، بل هو محاولة لوصف الكيفية التى ننجح بها فى فهم النص، و قد رأى أن البحث عن معنى النص الثابت والمحدد قد صار سراباً و وهماً؛ لأن معنى النص يصمم بشكل مشترك من كل من الظروف الآنية المعينة و الأفق الشخصى(personal horizon) للقارئ الفرد، و من ثم لن يكون ممكناً أن يتحقق تفسير صحيح واحد؛ لأنه لا يوجد معنى واحد دائم، فمعناه الآن الذى أراه خاص بى، وهو غير الذى يراه غيرى فى المستقبل، و من ثم توجد فجوة بين معنى النص الآن و بعد حين، فالجانب التاريخ متغير عن الجانب الشخصى للمؤلف فى النص،و كذلك المتلقى، و يتحقق، ويستحيل استرجاع ظروف إنتاج النص؛ ليفهم فهماً يتسق مع رؤية المؤلف، و قد خالفه هيرش، فرأى أن القارئ يمكن أن يفهم قصد القائل إن استطاع إعادة بناء الشروط اللسانية و الأدبية و الثقافية للمؤلف التى تمكنه من أن يحدد المعنى اللفظى الذى لا يعروه تغيير عما أريد به فى الماضى، وهذه الرؤية تتسق مع ما اصطلح عليه علماء التفسير القرآنى المسلمون الذين اعتبروا السياق اللغوى و المقام الخارجى المتعلق بأسباب النزول فى التفسير، و أن المقاصد لم تختلف عندهم، بل وجوه التفسير. ارجع إلى: تأويل الخطاب الديني بين السلف و الهرامنة، ص ١٥ فما بعدها.

بل يتنازعه علم اللسان و البلاغة و النقد و الفلسفة و الرياضيات و علوم أخرى، و يعد هذا التداخل و التنوع سببين رئيسين فى عدم وضوح مذاهبها التحليلية و معاييرها البحثية.

هـ . أنه ليس له معايير تحليلية واضحة يمكن تعميمها في كل بحث، فقد سلك أتباعه مذاهب متنوعة في التحليل منبعثة من رؤيتهم الخاصة و قناعتهم الشخصية بها و تأثرهم بمذاهبهم الفلسفية، و من ثم ليس له معالم واضحة فى التحليل.

و . أنه لا يحظى بمساحة بحثية واسعة فى علم اللسان، فاللسانيون يتعصبون للأصول اللغوية في البحث أكثر من الأفكار البراجماتية التي تتسع لمحاور نظرية و جدلية، بيد أن بعض الدراسات المتأخرة اتجهت إلى تأسيس علم اللسان البراجماتي بمعايير ثابتة؛ و هذا ممتنع؛ لأن البراجماتية فلسفة أو أفكار لا تحتويها المعايير العلمية.

ز . أن بعض باحثي اللسانيات رفضوها في البحث اللساني؛ لأنها تهتم بما هو خارج اللغة أكثر من عنايتها بها، و قد عدها بعض النقاد" صندوق القمامة" للسانيات حيث يرمى فيها كل ما لا يمكن دراسته ضمن مستويات علم اللغة الرئيسة (الأصوات و الصرف و النحو و الدلالة).

ح . أنها تفتقد إلى القواعد العامة و المبادئ التى تعين أسسها، و أن ما تطرحه من مبادئ لا تضع تصوراً دقيقاً للتفسير البراجماتي، و أن الأسس العامة للسياق لا تكفى فى تفسير كل السياقات و أنماط الخطاب.

ي . أنه عند من يعده فى علم اللسان . أهمل بعض العناصر اللغوية الأساسية، ففقد استبعد العناصر الصوتية و الصرفية و القواعدية من بحثه لانشغاله بما هو خارج البنية اللغوية، و أنه لم يعالج الأخطاء اللغوية و النحوية، و أنه لم يعتد بالوضع اللغوي للفظ، و اهتم فقط بالمعنى الثانوى، و تجاوز المعنى المباشر للتركيب، و لم

يعتمده أساساً فى مقابل توسعه فى الاستعمال اللغوى و علاقة اللغة بالسياق الخارجى و المعانى التى تتحقق من خلاله.

- أنه اختزل اللغة في مقام الاستعمال الواقعي، و قد جعله موضوع بحثه، ولم يهتم بالمعانى الباطنية و أثرها النفسي.
- أنه لم يهتم بالقواعد و دراسة المعنى النحوي و الأسلوبي، و لم يعتد بأشكال التعبير غير اللغوية(٣٦).
- أنه وقع فريسة المذاهب الفلسفية التي صرفته عن بحث العناصر اللغوية الأساسية.
- أنه اختزل مقاصد التواصل في الهدف الحسي، فهو مذهب مادي تأثر بالفلسفية البرجماتية التي ظهرت في الولايات المتحدة الأمريكية في القرن التاسع عشر عند جون ديوي و ويليام جيمس اللذين رأيا أن الحقيقة تكمن في طابعها المنفعي و المصلحي.
- أنه اهتم بالمقام التواصلي و متعلقاته أكثر من اهتمامه بالبنية اللغوية و المعنى.
- أن مفاهيمه الأساسية غير واضحه، و أبرزها مفهوم البراجماتية نفسه، فقد تحرى العرب له ترجمة لطيفة غير التي يثيرها مفهومه في الوعي الفلسفي، فقد ترجموه بالذرائعية، و التداولية، و الوظيفية، و الاستعمالية، و التخاطبية، و النفعية، و التبادلية، و علم التخاطب . و هو أبعدها . و أشدها بعداً و نكراناً "علم المقاصد"، و تجاهلوا النفعية و المنفعة التواصلية و النهازية.

---

٣٦) لقد عالج ابن جنى وعبد القاهر الجرجانى علاقة النحو بالمعنى فى الخصائص٣/٣٣١، و دلائل الإعجاز،ص٨١وما بعدها،وتناول ابن مالك هذا فى صدر ألفيته فى تعريف الكلام بأنه اللفظ المفيد،وبينه شارحو الألفية،و قد تناول محمود عكاشة هذا فى التحليل اللغوى فى ضوء علم الدلالة،دار النشر للجامعات،٢٠٠٥م ص١١٩وما بعدها.

البراجماتيون العرب(التداوليون):

يرجع ظهور البرجماتية في البحث العربي إلى النصف الأول من القرن العشرين عندما ترجمت بعض أعمال الفيلسوف و ليم جميز إلى العربية، و هذا في المجال الفلسفي، و قد ظهرت إرهاصاتها اللسانية في الستينات من القرن نفسه، و بلغت شهرتها في المجال البلاغي في الثمانينات، ثم ظهرت الترجمات اللغوية في التسعينات التي أدخلتها البحث اللغوي التطبيقي، و لكنها أكثر شهرة في البلاغة، و يرجع هذا إلى البحوث البلاغية التي كتبها المغاربة، و ذاعت في المكتبات العربية، فأقبل عليها طلاب التجديد في البلاغة، بينما تحفظ عليها اللسانيون[٣٧].

لقد تأثر بهذا المذهب بعض الباحثين العرب بهذا المذهب في المفاهيم و التطبيق في مجالي اللغة و البلاغة اللذين تنازعا البراجماتية، فقد ترجموا بعض الدراسات و الكتب، و اجتهدوا فى تطويعها للدرس العربى و تطبيقها، و كتبوا فيها، بيد أن التطبيقات يشوبها بعض اللبس و الضعف؛ لأن تطبيقهم غربي فى المفهوم و المضمون ، و ليس له معايير عامة فى التطبيق، و لا يساوق عرف التعبير عن القصد فى العربية، و لا يعبر تعبيراً دقيقاً عن العناصر البلاغية في الخطاب البلاغي، فقد عجز عن استيعاب الأبعاد البلاغية و القصدية فى النص، و قد نشأت البلاغة فى كنف العربية و فى بيئة إسلامية غزتها بقيم تفتقد إليها البيئة الغربية التى تأثرت بالفلسفة الواقعية (المادية) ومناهج العلوم التجريبية و الفلسفة البنيوية التى استحوذت على الدراسات اللسانية فى القرن العشرين، فصارت شكلية لا تعتد بالمعانى أو قصد الخطاب، و قد تأثرت البلاغة الجديدة (الحِجَاج) فى أوربا بهذه التيارات، فاهتمت بالعلل و الأسباب و الأدلة المادية الواقعية، و غلبت عليها الغائية و الجوانب الفلسفية

---

(٣٧) ارجع إلى: البراجماتية اللسانية، محمود عكاشة، ص١٨، و ٩٤ فما بعدها.

والمنطقية، و لم تكلف بالعناصر الجمالية و أثرها النفسى فى استجابة المتلقى و اقتناعه، و لم تعتد بالتذوق و القيم الفنية و الخصائص الأسلوبية الخاصة، و قد اهتمت بالخطابة السياسية، و تأثرت الدراسات الأسلوبية بهذا التيار الواقعى، فاتجهت نحو أسلوب النص دون سياقه الخارجى، و غالت فى هذا، و ظهرت دعوة موت المؤلف؛ لتقطع الصلة بين النص و قائله، و جعلت فَهْم المتلقى مرجع القصد، و هى الفكرة التى سيطرت على البراجماتيين الأوائل الذين توجهوا نحو استعمال اللسان فى سياق خطابى و فهم المتلقى دون قصد من وظّف الخطاب فى التعبير عن قصده، و لم يعتدوا فى الجانب التأثيرى بغير ما يلاحظ على سلوك المتلقى من رد فعله و درجة استجابته، و الوجوه التى يحمل عليها استعمال الخطاب فى السياق و ما يتعلق به و ما يترتب عليه من أفعال، و اعتدوا فى الأفعال بالفعل الإنجازى فى الواقع، فالأحداث أفعال كلامية و إنجازات واقعية، و هم فى هذا متأثرون بالفلسفة البراجماتية التى حملت البراجماتية اللسانية (Linguistic Pragmatics) اسمها "Pragmatism"؛ لغلبتها عليها، فهذا المصطلح مخصوص بالفلسفة العملية النفعية أو الفوائدية، و جعلوا "Pragmatics" مخصوصاً بالبراجماتية اللسانية . أو التداولية اللسانية التى اشتهرت باسم التداولية، و اللفظان الأجنبيان من أصل واحد . و لم تجد البراجماتية الغربية بديلاً له، يعبر عنها؛ فتسمت به، و تعترف التداولية العربية بأنها امتداد البراجماتية اللسانية، و لم أعدل عن هذه التسمية الأصلية (Pragmatics) إلى ترجمتها؛ لأنها أدق فى التعبير عن دلالتها فى بيئتها بيد أن بعض الباحثين العرب اختاروا ترجمة "التداولية"، و التداول يعنى التفاعل بين طرفى الحوار، و البراجماتية تعتد بعملية التلقى لا بنية الخطاب و تزويره (إعداده فى النفس) و قائله و قصده؛ فالمتلقى مرجع معرفة القصد وليس القائل، و التداول لا يحمل هذا المفهوم، و آخرون استعاروا لها تسميات تراثية

ذات أبعاد إسلامية مثل "علم المقاصد" أو "المقاصدية" و "علم الذرائع" أو "الذرائعية" التى تعبر عن الذريعة أو السبب، و لهذه الاختيارات أثر سلبى فى دلالة المفهوم الإسلامى الذى يحمل قيماً دينية و ثقافية من تراث الأمة، و ليست هذه التسميات العربية إلا قناعاً عربياً يستر مثالب الفلسفة البراجماتية النفعية فى النظرية اللسانية، و الترجمات العربية لا تعبر عنها تعبيراً دقيقاً، و دليل هذا عدم اصطلاحهم على تسمية دقيقة لها، و أرى أن تبقى على لفظها الدخيل؛ لدلالته على مفهومها الغربى الخالص، وليس له مقابل دقيق يعبر عنه فى الدراسات العربية، و هذا معمول به فى نظير اللفظ من المصطلحات التى تحمل مفاهيم غربية مثل الرادكالية(Radicalism) والفاشية (fascism) و غيرهما من المصطلحات التى ترتبط بثقافتها غير العربية أو بأصحابها كالمكيافيلية و الماركسية، و من التعسف أن نطوع لها بديلاً عربياً و أن نفرضه على ثقافتنا، و لن يضر هذا بعربيتنا، بل هذا علامة نبو هذه المفاهيم عن قيمنا و تراثنا، و أرى أن الذين استبْقوا على تسميتها الأصلية (البراجماتية) مصيبون وكذلك الذين ترجموها بـ "النفعية"، و هو أصل معناها.

وقد انتشرت "التداولية"؛ لشيوعها فى الترجمات و البحوث و المؤلفات؛ و لا سبيل لى فى ردها بعد شيوعها، و هذا لا يغير من عدم اقتناعى بهذه الترجمات و عدم قبولى هذا المنهج بأبعاده البراجماتية النفعية أن يكون التصور الجديد لعلم اللسان العربى أو أن يكون بديل بلاغتنا العربية أو يكون الصورة الجديدة للبلاغة، فهو لا يمثل البلاغة العربية، و قد ظهر علم اللسان البراجماتي تأثراً بالبراجماتية و نظرية أفعال الكلام بيد أن ملامحه اللسانية لم تكتمل، و المكتوب فيه لا يعطى تصوراً واضحاً له، و لا أراه إلا امتداداً لتطور البراجماتية اللسانية، و ليس علماً لسانياً مستقلاً كعلم اللسان النصى أو الاجتماعى، و لا مانع من ترجمة هذه الدراسات إلى العربية

للمطالعة و البحث عن وجوه المنافع فيها، و غفر الله تعالى لزملائى الذين وقفوا جهودهم للعمل بها فى العربية، و قد شغلتهم لحداثتها، و إن أرادوا بديلاً ناجعاً و مفيداً يقابلها، فعليهم بدراسة علم المقاصد عند علماء الأصول، فهو علم شاف واف، و يحتاج إلى من يعيد طرحه و تنظيمه فى الدراسات اللغوية و البلاغية الحديثة؛ للاستفادة منه فى تنظير معاصر يستوعب أنماط الخطاب المعاصرة و يحللها، و يكشف أبعادها اللغوية التواصلية والتأثيرية والإقناعية فى التعبير عن القصد، و سيجد الباحث فيه مادة غنية بالأفكار، و سيجد فيه حلولاً و أجوبة يطلبها بحثنا المعاصر، و سيجد فيه مساحة متسعة للتجديد و الابتكار و الاجتهاد، لن يجدها فى البراجماتية الغربية التى حصرت نفسها فى دلالة الاستعمال اللغوى، و لا شك أنها أتت بجديد فى الفكر الأوربى بيد أن كثيره إعادة اجترار لبعض أقوال الأصوليين فى معرفة القصد و استنباط الحكم من النص الشرعى، و قد دفع هذا بعض الباحثين إلى تجذير أصولها فى تراثنا تحت تسمية "التداولية عند الأصوليين"، و هو ما أطلق عليه عند الأصوليين "المقاصد" فى بحث المقاصد الشرعية.

وقد أطلق بعض الباحثين "علم المقاصد" على البراجماتية مساواة بالمقاصد عند علماء الأصول، و هو تكلف ليس فى موضعه؛ لأنه يضر بمفهوم المقاصد الأصيل و غايته الحسنة فى تأصيل المصالح النافعة و درء المفاسد، فهو صادر عن أصول شرعية، و البراجماتية الغربية تقوم على تحصيل المنافع الدنيوية من كل الوجوه و بكل الوسائل التى تبررها دون تحفظ أو احتراز أو غاية شرعية، و المقاصد فى صيغة الجمع مخصوص بالنص الشرعى؛ لما يحمله من وجوه المعنى ووجوه المنافع و المصالح الدينية و الدنيوية، فالخطاب الشرعى من لدن عزيز حكيم و محكم وحمّال مقاصد نافعة، و أرى أنه من الصواب أن يظل مصطلح المقاصد فى صيغة الجمع قيد

النص الشرعى، و ألا يستخدم فى قصد الخطاب البشرى المحدود، و لا يجوز أن نستخدمه ترجمة للبراجماتية اللسانية التى تقوم على الفلسفة النفعية، و تتبنى اتجاها لسانياً لا يستوعب عناصر اللغة الأساسية و معطيات الخطاب و عناصره الاتصالية، فقد اختزلت اللغة فى السياق التفاعلى(استعمال اللغة) أو السياق الخارجى (فهم المتلقى الخطاب ورد فعله القولى و الإنجازى)، و للباحثين أن يستخدموا مصطلح "القصد". و هو المصدر العام . للتعبير عن غرض الخطاب البشرى منعاً للتلبيس والتشويه.

البراجماتية البلاغية:

لقد اجتهد بعض الباحثين البراجماتيين العرب تأصيل البراجماتية فى البلاغة، و بذل بعضهم نشاطه البحثي للبحث فيها، و أنشأ لها صحيفة علمية (مجلة بحثية أو دورية)، و أقام لها مؤتمرات، و عرف بها في المجال البحثي، و قد سمّاها أتباعها البلاغيون "التداولية البلاغية" و "التداولية العربية" يريدون مقاصد الخطاب فى التعبير، و زعموا أن عبد القاهر الجرجانى و حازم القرطاجنى من مؤسسى التداولية العربية، و أسقطوا بعض الأفكار البراجماتية البراجماتية على بعض التراث البلاغى؛ ليؤصل لها فى العربية، و لهذا الإسقاط أثر سيء فى تراثنا، فسوف يترتب عليه اتهام البلاغة بالضيق و العجز و أن مفسرى النصوص حرفيين، و الخطورة العظمى فى تطبيق هذا المنهج على النص القرآنى، فلسوف تحمل بعض المعانى على غير وجهها، و لسوف يقال إن المفسرين و الفقهاء لم يتوصلوا إلى مناهج صحيحة فى معرفة المقاصد و أحكام التشريع، و أن آراءهم فى المعنى و استنباط الحكم تحتاج مراجعة فى بعض النصوص . و قد قيل . و قد انتقد بعضهم البحث البلاغي بالتقصير و الضيق و العجز عن نظرية تداولية تكاملية، و تأسف بعضهم على تقصير البحث العربي فيها و عدم نهوضه بها، و بعض المؤلفات المغربية التي اشتعلت في شيب البحث العربي

لفقت بين البراجماتية الغربية و عناصر البلاغة العربية، و عبثت بالأصول البلاغية التي اختلطت في أبحاث المقلدين، و بعضهم تماهى في تطبيق البراجماتية الغربية، و اتخذها بديل البلاغة، و هي من شواهد الفرنسة التي لم تباغتنا في البحث العلمي المترهل ليس من فرنسا، بل من المغرب العربي، فأذعنا له طائعين تآخياً و عروبة، و نجح مخطط الغزو بالوكالة.

وقد عدها بعض المحدثين بديل علم اللسان مثلما عدوا الحجاج بديل البلاغة تأثراً بالغربيين أيضاً، و هذا تضيق مجالى اللسان و البلاغة العربية الواسعين، فالتداولية فى الحقيقة لا تستوعب إلا جزءاً يسيراً من اللسانية العربية، و ليست هذه الزوبعة حول التداولية و المبالغات فى قيمتها و وظائفها و مستقبلها إلا مثل الزوبعة التى أثارها الهُواس حول البنيوية التى زعموا أنها ذروة العقل و نضجة، ثم ما لبثت أن ذهبت جُفاء، و صارت كتب البنيوية و الدراسات التى تبنتها على الأرصفة يعافها القراء، و هذا مصير كل زبَد لا يصدر عن مرجعية بشرية ذات قيم و ثوابت علمية، و هى أشبه بمن يسير على قدم واحدة؛ لأنها تبنت جانباً لغوياً، و أهملت جوانبه الأخرى، و هذا شأن الأفكار الغربية التى قامت على رؤية فردية ترى شيئاً و تجاهل أشياء، فهى لا تستوعب كل الجوانب اللسانية، و قد تأثرت بالفكر المادى الذى تأثرت به البنيوية قبلها بيد أنها اهتمت بوظائف الاستعمال اللغوى فى السياق الكلامى فى مقابل البنيوية التى اهتمت بشكل اللغة و نظامها العام القواعدى الذى يربط بين وحداتها اللفظية متجاهلة المعنى و تطوره و علاقة اللغة بالسياق الخارجي و أثره فيها، و هذا لا يمنع أن نعوّل على بعض الوسائل و العناصر الحديثة و بعض المناهج فى بحث مقاصد النص القرآنى، فالذى يأباه العقل و الإنصاف أن نحمل نصاً مرتبطاً بتنزيله على ما فى عصرنا، أو أن نقصيه عن قائله ﷻ، و نسقط عليه أفكارنا و أغراضنا، فنفسده.

التطبيق البراجماتي:

لقد لفق بعض الباحثين محاور تطبيقية مستفادة من التداخلات المذهبية في البرجماتية، فاهتموا بدراسة الوظيفية اللغوية و الاستعمال اللغوي المقامي المتعلق بالنص أو الخطاب، و درسوا العلاقة بين المتكلم و المخاطب، و درسوا وسائل الحجاج و الإقناع و أفعال الكلام داخل النص، و درسوا العلامات و علاقتها بمستعمليها و مقام الاستعمال و المرجع و الإحالة، و البنيات الشكلية و الجمالية، و المقصدية الوظيفية و اللغة العادية و اللغة غير العادية (اللغة الشعرية، اللغة الروائية، و اللغة الدرامية)، و المقامية التواصلية (حضور الأنا و الأنت)،

وقد اهتم التداوليون بدراسة العناصر المقالية، و الانتقال من الحرفي إلى الإنجازي، وعناصر الحجاج في النصوص و الخطابات التي يكون هدفها الإقناع الذهني و التأثير العاطفي الوجداني، و درسوا السرد الإقناعي . عند جريماس . خاصة في مقام التطويع و التحفيز المبني على فعل الاعتقاد و فعل التأويل، و الكفاءة المبنية على منطق الجهات (وجود الفعل، و ومعرفة الفعل، و قدرة الفعل، و إرادة الفعل).

وقد اهتم التداوليون في اللغة بالمكونات الثلاثة التي طرحها شارل موريس: التركيب، والدلالة، والوظيفة، و بالمظاهر الثلاثة: المظهر الخطابي، و المظهر التواصلي، و المظهر الاجتماعي في ضوء الموقف التواصلي في اللغة الطبيعية، و ظهرت الاتجاهات التحليلية الآتية:

ا . التداولية النصية التي تعاملت مع الخطاب كلية عضوية متسقة و منسجمة، و عدته جملة نصية كبرى، تتعامل معها كالتعامل مع الجملة اللسانية، و قد تبناه إميل بنيفنست، وهاريس، ورومان جاكبسون، و بعض السيميائيين، و منهم جريماس، و بعض التأويليين، و منهم بول ريكور.

ب . التداولية الجمالية التلقي التي تبناها ياوس و آيزر، و الوظيفة الشاعرية أو الجمالية، ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال، و يمكن الاستفادة من وظائف اللغة التي أرساها رومان جاكبسون (R.Jackobson)، منها الوظيفة الانفعالية التعبيرية، و هي تحدد العلائق الموجودة بين المرسل و الرسالة، و تحمل هذه الوظيفة في طياتها انفعالات ذاتية، و تتضمن قيما و مواقف عاطفية و مشاعر و إحساس يسقطها المتكلم على موضوع الخطاب المرجعي، والوظيفة التأثيرية التي تقوم بتحديد العلاقات الموجودة بين المتكلم و المتلقي، حيث يتم تحريض المتلقي، و إثارة انتباهه، و إيقاظه بالترغيب و الترهيب، و هذه الوظيفة ذاتية.

ج . التداولية التلفظية المقامية التي بحثت المعينات: أسماء الإشارة، و الضمائر، و أداة التعريف، و أدوات التملك، و الزمان، و المكان، و الصيغ العاطفية و الانفعالية، و أحكام التقويم، و قد تبناها أتباع موريس: بنيفينست، و لاينس، و أوريكشيوني.

د . تداولية أفعال الكلام التي تبناها أوستين و سيرل و جرايس الذين رأوا أن الفعل الكلامي يؤدي إلى تحويل وضع المتلقي، و تغيير نظام معتقداته، و تبديل مواقفه السلوكية.

هـ . التداولية الوظيفة التي تبناها فان ديك و هاليداي و رقية حسن.

و . التداولية المقصدية التي تدرس مقاصد الخطاب في الاستعمال المقامي.

ز . التداولية التحليلية التي تتناول عناصر التحليل الدالة على القصد.

ح . التداولية الحجاجية اللغوية التي تدرس وسائل الحجاج اللغوية و المنطقية و المقامية، و تذهب التداولية الحجاجية إلى أن النص أو الخطاب عبارة عن روابط لغوية حجاجية، و أشهر من تبناها أوزوالد دوكرو (Ducrot)، الذي أدخل البعد التداولي ضمن الوصف اللساني، و عده أحد مكوناته الرئيسة إلى جانب التركيب و

الدلالة.

ط . التداولية الإقناعية التي تدرس وسائل التأثير و الإقناع اللغوية و المقامية.

ي . التداولي الحوارية التي تدرس عناصر الحوار و وسائله و مقاصده.

وغيرها من الاتجاهات التحليلية التي تجسد التداخل بين المحاور اللغوية و البلاغية التداولية و النقد، و تعد هذه المحاور المستعارة من الفروع الأخرى عبئاً على الباحث و سبباً في عدم وجود معايير معلومة في التطبيق، فالباحث ينتخب منها ما شاء، و يدعيه منهجاً تطبيقياً، أو يزعم أن الدراسات الحديثة ألغت الحواجز بين العلوم عندما يخطئ في تطبيق المنهج، و تضطرب موضوعات بحثه و تختلط، و البحث العلمي له معالم منهجية واضحة.

مذهب تحليل أفعال الكلام :

ترجع فكرة "أفعال الكلام" أو " نظرية أفعال الكلام" (Theory of speech acts) إلى الفكرة التي طرحها أرسطو في الفصل الأول من كتابه "العبارة" الذي رأى فيه أن "كل جملة ذات دلالة...، لكن ليس كل جملة تقريرية إلا تلك التي فيها صدق أو كذب، و ليس هناك صدق أو كذب في كل الجمل، فالدعاء جملة، لكنها ليست صادقة و لا كاذبة"[٣٨]، و قد بقيت آراء أرسطو معمولاً بها إلى القرن التاسع عشر، و كان أول من عارض آراءه هذه الفيلسوف توماس رايد الذي طرح فكرة "العمليات الاجتماعية" أو "الأفعال الاجتماعية" في مقابل "الأفعال الأَحدية"(الفردية)، و يعد الفيلسوف الألماني

---

[٣٨]) النظريات اللسانية الكبري من النحو المقارن إلى الذرائعية، ماري آن بافو و جورج إليا سرفاتي، ترجمة محمد راضي، مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١٢م، ص ٣٥٠، و قد تبنى أرسطو (٣٨٤ – ٣٢٢ ق.م) "التأويل" الأفلاطوني إلى نهايته المنطقية، و قد أطلق على كتابه المخصص للحديث عن "علم الدلالات و المنطق" اسم "بيري أرمنياس" (Peri Hermeneias) (Περι Ερμηνειας) الذي حمل عنوان: "حول التفسير" (On Interpretation) ، و قد ترجمه ابن سينا باسم: "العبارة"، و طبعته الهيئة المصرية للكتاب.

الظاهراتي أدولف رايناخ أول من طرح فكرة "أفعال الكلام"، و أول من درسوها دراسة علمية، فقد تناول الوعد و الطلب و الأمر تحت مسمى "الأفعال الاجتماعية"، و تناول هوسيرل "الأفعال التشييئية" التي بناها على طروحات سابقة، و أول من طرح فكرة "أفعال الكلام" بوهلر في كتابه "نظرية اللغة" (١٩٣٤م)، و قد رأى أن كل استعمال للغة يظهر حتماً واحدة من هذه الوظائف: التمثيل أو التعبير أو الإنشاء[٣٩].

ويعد الفيلسوف جون أوستين(Jane Austen)(١٩١١ : ١٩٦٠م)[٤٠] المؤسس الحقيقي لنظرية أفعال الكلام (Theory of speech acts) في اللسانيات الحديثة التي طرحها في محاضراته التي جمعها تلاميذه بُعيد وفاته في كتاب "كيف نفعل الأشياء بالكلمات"[٤١] . وهي النظرية التي وصفها الباحثون العرب بنظرية أفعال الكلام العامة . و قد جاءته فكرتها من عمله بالقضاء الإداري الذي يستخدم أفعالاً طلبية

[٣٩] ارجع إلى: المقدمة التي كتبها عبد القادر قنيني، لترجمة نظرية أفعال الكلام، ص ٥، و التداولية و اللسانيات، عادل الثامري ، مجلة دروب، مقال في ١٩ /٥ /٢٠٠٦م.

[٤٠]) فيلسوف اللغة الإنجليزي جون لانجشاو أوستين أبو البراجماتية اللسانية الذي تأثر بفيلسوف اللغة المنطقي فتجنشتاين الذي يرى أن المعنى هو الاستعمال و قد تأثر أيضاً بمجال عمله في القضاء الإداري، و قد تبلورت نظريته في محاضراته الأخيرة التي ألقاها في جامعة هارفارد عام ١٩٥٥م، و هي التي جمعت في كتابه How to doThings With Words" (كيف نفعل الأشياء بالكلمات) بعد وفاته١٩٦٠م، و قد ترجم إلى العربية: "كيف ننجز الأشياء بالكلام" في المغرب، و قد عممه بعض الباحثين في التحليل، و هو يتناول دلالة القرار السيادي الملزم للمخاطب به كالقرار السياسي و القضائي.

[٤١]) ألقى أوستين عدداً من المحاضرات في أكسفورد بين عامي ١٩٥٢م و١٩٥٤م، ثم ألقى اثنتي عشرة محاضرة في هارفارد في عام ١٩٥٥م ، و قد جمعت هذه المحاضرات الأخيرة في كتاب بعد وفاة أوستين عام ١٩٦٠م ، و نشرت بعد وفاته في كتاب عنوانه : How to doThings With Words ، و ترجمه عبد القادر قنيني، دار أفريقيا الشرق. و هذه النظرية تشبه ما وقع لبنيوية دي سوسير التي تعرف عليها الباحثون من المحاضرات التي جمعها تلاميذه، و نشروها بعد وفاته، فقد طرح أوستين رؤيته في المحاضرات، و من ثم نجد في الكتاب بعض الاضطراب و التكرار.

خاصة ثبوتاً أو نفياً، و لها أثر مباشر إلزامي و رد فعل عملي، فاتخذ هذا النموذج مثالاً تطبيقياً، و عول في دراسته على روافد فلسفية فسر بها طبيعة هذه الأفعال و أثرها(٤٢).

و قد تأثر في نظريته بكتاب "الخطابة" لأرسطو، و استدل بأمثلة من مجال القضاء الذي عمل به محرراً، و استخدم طريقة البرهان الخطابي المعمول به في القضاء الإداري، و من ثم يفسر الفعل الإنجازي و كيفية اتخاذه عنده في ضوء القانون الإداري

---

٤٢) لقد لاحظ أوستين أن هناك عبارات إذا نطقت بها تؤدي قولاً منجزاً، و يتحقق عنها فعل منجز في الوقت نفسه، كأن تقول لمن بشرك بمولود : سميته محمداً ، فقد قلت قولاً منجزاً، و أنجزت فعلاً عينياً، و هو رد الفعل أو الأثر، ولكن هذا ليس مطرداً في كل الأفعال؛ لأنها ليست كلها من هذا النوع الذي يترتب عليه أثر خارجي، لذلك قسمها قسمين: أحدهما . الأفعال الإخبارية : التي تصف الواقع الخارجي ، و هي تتسم بالصدق أو الكذب.

و الأخرى . الأفعال الأدائية التي تُؤدى بواسطتها أفعالاً معينة، و لا يمكن وصفها بالصدق أو الكذب ، بل توصف بأنها موفقة أو غير موفقة، و منها الأفعال الدالة على : الاعتذار ، الوصية ، الوعد ، النصح، و الشكر و التمني و النداء و الدعوة، و هذه الأفعال تحقق هذه الأغراض، وهي قيد الملائمة، و بعض الأفعال الإخبارية تتضمن أداءً ، مثل : جاء الغادر، يتضمن تحذيراً، و من ثم قسم الفعل باعتبار الأثر إلى: الفعل اللفظي : المتألف من أصوات لغوية ضمن تركيب نحوي صحيح ينتج عنه المعنى الأصلي. و الفعل الإنجازي: ما يؤديه الفعل اللفظي من معنى إضافي مع معناه الأصلي. و الفعل التأثيري : الأثر الذي يحدث عند السامع من خلال الفعل الإنجازي. و قسم أوستين الأفعال على أساس قوتها الإنجازية إلى خمسة أصناف: أولها . أفعال الأحكام: ما يتمثل في حكم يصدره قاضٍ أو نحوه.

ثانيها . أفعال القرارات: تتمثل في اتخاذ قرار بعينه ، كالتعيين ، والطرد ، والإذن.

ثالثها . أفعال التعهد: تتمثل في تعهد يقدمه المتكلم ، كالوعد ، والقسم ، والتعاقد.

رابعها . أفعال السلوك : كالاعتذار ، والشكر ، والتحدي .

خامسها . أفعال الإيضاح: الأفعال التي تستعمل لإيضاح وجهة نظر أو بيان رأي ما كالاعتراض ، و التشكيك ، و الموافقة ، و الإنكار، و التصويب ، و التخطئة. [ارجع إلى: نظرية أفعال الكلام، ترجمة قنيني، أفريقيا الشرق، ص١١ و ما بعدها] و قد كتبت بحثاً أرد فيه على عيوبها، و كتبت نظرية أحداث التكلم رداً عليها، و قد تناولت بعض قضاياها في كتابي تحليل الخطاب (ط دار النشر للجامعات).

كحديثه عن قرار الحرب و عقد العقود كعقود البيع و الشراء و الزواج، و من ثم قامت نظريته على الأساليب الإنشائية و الجمل التي تدل على الطلب، و هذه النظرية تقترب كثيراً من مفهوم الإنشاء في العربية و دلالة "فعْل الأمر" عند الأصوليين. و الإنشاء عنده: إخراج الأشياء من العدم إلى حيز الوجود بأفعال لغوية طلبية قيد أوضاع و مواقف.

وقد تناول أوستين "أفعال الكلام" في مجموعة من محاضراته التي جمعها تلاميذه بعد وفاته في كتاب "نظرية أفعال الكلام"، و قد تأثر في نظريته بعمله في القضاء الإداري الذي يستخدم أفعالاً أدائية (طلبية) تدل على أغراض مختلفة، و تعبر عن أقوال ننجزها في التواصل؛ لتحقق أثراً أو رد فعل، و هذا النوع تعبر عنه الأفعال الطلبية أو الإنشائية، و قد تعبر عنه الجمل الخبرية التي تدل على معنى طلبي، نحو: وقت العمل انتهي، أي: أسرع أو اخرج، و الأحداث: لفظية منجزة أو فعلية منجزة (العمل).

والفعل الإنجازيّ عند أوستين: "ما نقوم به خلال كلامنا"، أي: الآثار الناتجة عن المنجز الكلامي أو ما يترتب على القول الطلبي المباشر أو غير المباشر من أثر واقعي أو رد الفعل الخارجي، أي: ارتباط الكلام أو القول بالحدث الواقعي الذي يعبر عنه مباشرة، و هو يخالف الفهم المجرّد لهذا الكلام و القضايا المنطقية المجردة، و قد ربط فان دايك مفهوم الفعل الإنجازي الأدائي بمفهوم الحدث، و عرف الفعل بأنه: كلّ حدث حاصل بواسطة الكائن الإنساني.

والحدث (act) له معنيان: أحدهما لغوي، تعبر عنه اللغة، و الآخر الفعل المنجز، و قد أراد به أوستين الفعل المتحقق من فعل التلفظ، و هو الحدث الفعلي في العالم (رد الفعل أو الأداء و الأثر المترتب على قول)، يقال أيضاً: الفعل الخارجي أو

العمل الحسي و الكينونة و التشيؤ (Doing) و الوجود، و هذا يؤكد لنا أنه استهدف الأفعال التي تحقق غاية عملية في الواقع، و أنه عمم حدوث آثار عملية لها أو استجابة إيجابية مباشرة لا تنفك عنها، و لا تتمرد على الفعل، و أن الاستجابة السريعة لازمة، و أنها قد تكون على التراخي لطبيعة الفعل أو لموانع ترجئ الحدوث إلى زمنه ومكانه المهيأ لحدوثه، و لعل اختزاله الحدوث في الفعل العملي دون الحدوث النفسي الباطني و الاستجابة الإيجابية الجبرية المتوقعة من طبيعة الحكم القضائي الملزم بأثر فعلي أو عمل نافذ، و ليس معنياً بأفعال المعاني (الدالة على البواطن) و آثارها الباطنية، بل العملية و السلوكية.

ومن شروط إنجاز الأفعال . في النظرية . اقتضاؤها الشروط التي تضبط دلالتها و الأحوال الذهنيّة السابقة، و هي تقوم على القصد؛ لأن حصول الأفعال المنجزة تعبيراً عن القصد هو ما يجعلها منجزة، و هي تمثل الغرض البراجماتي (التداولي) الذي يتحقق من استعمال اللغة في علاقة العلامات اللغوية بمستخدميها، فالبراجماتية تمنح هذه الأفعال إطاراً تواصلياً ضمن بنية خطابية قابلة للتأويل؛ و هو ما يسمى بتأويل العبارات البراجماتي، و قد وضع أوستين المفهوم اللغوي لهذا النوع من الخطاب باعتباره عملاً لغوياً، و قد ميز فيه بين ثلاثة مكونات:

أولها . العمل القولي(الإنجاز الكلامي): أن نقول شيئاً، و هو المنطوق القولي.

والثاني . العمل المتضمن في القول(المعنى الطلبي): العمل الطلبي الضمني، و يتضمن قولاً بالإثبات أو النفي أو التمني أو معنى طلبياً.

والثالث . أثر العمل الكلامي الفعلي: العمل المتحقق نتيجة قولنا، أو رد الفعل الواقعي، نحو: تحقيق فعل معين أو الأثر السلوكي (إيجاد حالات الخوف أو الإقناع أو حمل المخاطب على سلوك معين). و قد رأى جون سيرل تلميذ أوستين من بعده "أن إنجاز

هذا العمل يتم من خلال أعمال فرعية، و هي: التلفظ، و الإحالة، و الإثبات، و التأثير، و سوف أبينها لاحقاً.

ولقد فرق أوستين بين نوعين من الكلام، أولهما . ما يحكم عليه بالصدق أو الكذب، والآخر . ما لا يمكن الحكم عليه، فعندما نتفوه بالملفوظات لا نقوم بالإخبار، فبعض الملفوظات لا يمكن الحكم على أنها خطأ أو صواب، و هو هنا يستعير مفاهيم المناطقة في الحكم على الجملة أو استحالة الحكم، و هما الجملة الخبرية و الإنشائية عند النحاة، و الحكم على صحة الجملة لغوياً موضوع نحوي، و الحكم بالتصديق أو انتفائه موضوع منطقي.

وقد فرق بين القول و العمل، فإننا نقوم بإنجاز بعض الأفعال بالألفاظ، فالتفوه بالملفوظات فعل في ذاته، و أثره خارج اللغة فعل وظيفي آخر، كقول المتكلم: "إني أعتذر عن التأخير"، فهو إلى جانب فعل التفوه قد قام بفعل الاعتذار، فالتفوه ببعض العبارات ينتج عنه عقد البيع أو التهديد أو الاعتذار أو الشكر ...، و توجد جمل أخرى في شكل خبري تحتمل الإنشاء في مقامها، و من ثم لا يحكم بصوابها أو خطئها و الأفعال المستعملة في هذه الجمل تسمى الأفعال الإنجازية أيضاً، مثل: أعتذر، أشكر، أصادق، أقبل، أطلب[٤٣].

والأفعال عند أوستين نوعان: أحدهما . الأفعال الإخبارية التي تصف الوقائع، و يقضى فيها بالصدق و الكذب، مثل: تنحى فلان عن منصبة. صادقة لوصفها حادث متحقق، و تكون كاذبة لمجيئها على غير وصف الواقع[٤٤]، و هي المواقعة عند

٤٣) ارجع إلى: نظرية أفعال الكلام العامة، كيف ننجز الأشياء بالكلام، جون أوستين، ص ١٢و ما بعدها.

٤٤) النظريات اللسانية الكبري من النحو المقارن إلى الذرائعية، ماري آن بافو و جورج إليا سرفاتي، ص ٣٥٥، لقد ميز أوستين بين الملفوظات التي تصف وضعاً، نحو: السماء زرقاء، و الملفوظات الإنجازية التي تسمح

المناطقة.

والآخر . الأفعال الأدائية[٤٥] التي تعبر عن معاني طلبية، و لا يمكن وسمها بصدق أو كذب في الحكم، و منها : الأمر، و النداء، و التمني، و قد جعل منها أوستين: الاعتذار ، الوصية ، الوعد ، النصح ....، و هذه الأفعال في الجملة العربية تفيد الخبر، و يترتب عليها أثر القبول أو الرفض، وهي باعتبار نطق الفعل اللغوي منجز قولي.

وهو لم يفرق بين أثر الفعل الملزم: كأفعال العقود التي يترتب عليها الوقوع كبعتك و زوجتك، و الأثر المتراخي الذي يقع لاحقاً في غير زمان القول و مكانه، و الأثر المحتمل المترتب على الأفعال المسوفة التي تحتمل الحدوث و الأفعال الطلبية كالأمر الذي يحتمل القبول و الرفض، و الوعد الذي يحتمل الإنجاز، و التمني المستحيل، و الجمل الخبرية التي تحتمل معاني إنشائية[٤٦].

و قد قسم أوستين الأفعال باعتبار التلفظ و الحدوث تقسيماً ثلاثياً مشابها أنواع الفعل السابقة: إلى ما يأتي:

ا . الفعل اللفظي(Locutionary act): المتألف من أصوات لغوية ضمن تركيب نحوي صحيح يعبر عن المعنى الأصلي.

ب . الفعل الإنجازي أو الفعل غير اللفظي (illocutionary act) : الفعل الذي يقصده

بإنجاز فعل ما، نحو: أعدك بحل المشكل. الأولى تكون صادقة وفق ما تصفه، و الأخرى تعبر عن التزام حسب رؤية أوستين. و لا يقضى فيها بصدق أو كذب.

[٤٥]) النظريات اللسانية الكبري من النحو المقارن إلى الذرائعية، ماري آن بافو و جورج إليا سرفاتي، ٢٠١٢م، ص ٣٥٥

[٤٦]) تحليل الخطاب في ضوء أحداث اللغة، الدكتور محمود عكاشة، دار النشر للجامعات، ٢٠١٤م، ص٧٢ وما بعدها.

المتكلم بالجملة، كطلب وجوب فعل الأمر أو النصيحة.

ج . الفعل التأثيري(perlocutionary act): الأثر المترتب على القول الذي يحدث عند السامع من خلال الفعل الإنجازي، كطاعة الأمر، أو الاقتناع بالنصيحة، أو تصديق المتكلم أو تكذيبه[٤٧].

وقد بينها أوستين بأمثلة منها: قال صاحب المطعم: "سيغلق المطعمُ بعد ربع الساعة"، أنجز فعلاً لفظياً منطوقاً أو مكتوباً، و هو فعل نطق الكلمات، و قد أنجز فعلاً آخر ضمنياً، هو حث الزبائن على طلب ما يريدون قبل الإغلاق، و يترتب على هذا رد فعل المتلقي الذي يتمثل في استدعاء العامل بالقول: ائت، أقدم، هات، و يعين الطلب بالقول، أو أن يعبر عن طلبه بالحركة و الإشارة و الرمز (الفعل غير اللغوي، ويستخدم المتكلم فيه تعبيرات يستوعبها متلقيها)[٤٨].

وهنالك تسميات أخرى كالتلفظ و قوة فعل الكلام(إعادة اللغة الأشياء إلى ما كانت عليه بعد أن تحولت إلى رموز تعبر عنها)، و لازم فعل الخطاب (مقاصد المتكلم المفهومة من السياق، أي: المعاني المتحققة من السياقات)، و قد أراد أوستين أننا ننجز أشياء باللغة، فالطاولة كانت شجرة لها تاريخ، و لا يجب اعتبار ما صارت إليه فقط بل ما كانت عليه، و اللغة كذلك تنجز أشياء بمجرد إنجازها تلفظاً، نحو قولك: بعتك و زوجتك: وقع البيع و التزويج.

وتقسم الجمل الإنجازية وفق التوصيف الذي اقترحه أوستين إلى جمل إنجازية ظاهرة و جمل إنجازية ضمنية، فالنوع الأول الجمل التي يظهر فيها الفعل الإنجازي، مثل: "أعدك بالحضور". و الجملة الإنجازية ترادف الإنشائية أو الإنشاء

---

[٤٧]) ارجع إلى: نظرية أفعال الكلام، ص ١٢ و ما بعدها، و ص ١٣٨، و ارجع إلى: ص ١٨، ص ٦٠

[٤٨]) نظرية أفعال الكلام العامة، ص ١٢٤

(Performative) عند أوستين، فهي في صورتها الطلبية فعل لغوي و في الواقع أثر منجز[٤٩]. و النوع الثاني الجمل الخبرية التي تحتمل الإنشاء، الجمل التي لا تظهر فيها الأفعال الإنجازية كالجمل الدالة على العقود كأبيع و أتزوج، و أسلوب الوعيد و التهديد مثل: "أعلن الحرب"، و"أَخرجُ من الغرفة!" حيث لا يظهر الفعل الإنجازي "أطلب" فيهما، ومثل: "هناك مرض معدٍ في المدينة"، قد تكون هذه الجملة تحذيراً، و قد تكون إخباراً فقط. و قد أطلق أوستين على أفعال الكلام التي يمكن أن تؤدى بصيغ أخرى غير الصيغة الأساسية للملفوظات الإنجازية اسم "الأفعال اللالفظية"، و هي في الحقيقة مستوى من مستويات فعل الكلام الذي ينجزه المرء عقب النطق بالجملة، و هذا يعني أن أفعال الكلام ليست مجرد إصدار أصوات، و هو يريد بهذا بعض أشكال الجمل الخبرية التي تعبر عن المعنى الإنشائي.

وقد رأى بعض النقاد أن أوستين أخذ أفكار نظريته ممن تقدموه، و أنه تأثر بفتجنشتاين[٥٠] الذي رأى أن اللغة العادية معيار صحة أو بطلان ما نقوله . و رأوا أيضاً أن مفهومي التلفظ (Enunciation) و فعل قوة التلفظ (Effective of Enunciation : action) أخذهما من مفهومي فتجنشتاين "Sentence Radical" و "Modal Element"[٥١].

---

٤٩) نظرية أفعال الكلام العامة، ص١٧

٥٠) ارجع إلى: بحوث فلسفية، تأليف لودفيج فتجنشتين، ترجمة د. عزمي إسلام، موقع فلاسفة العرب، و مفهوم الفلسفة في نظر فتجنشتاين، و ليد عطاري، مجلة المنارة، المجلد ١٣، العدد ٢٠٠٦،١م، ص ٣٠٦ م و ما بعدها.
Wittgenstein, L. Philosophical Investigations,
Oxford, 1953

٥١) التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، الدكتور صلاح إسماعيل، مكتبة بستان المعرفة للطباعة و النشر و التوزيع، ١٩٩٣م، ص٢٤، "Sentence Radical" و"Modal Element" : الجملة الأصلية و النمط المعياري.

• أنواع الأفعال الإنجازية باعتبار المعنى عند أوستين[٥٢]:

أ . أفعال الأحكام: تتمثل في حكم يصدره قاضٍ أو نحوه: يفرج عن، يبرئ، يخلى سبيل، يعفو.

ب . أفعال القرارات أو التنفيذ: تتمثل في اتخاذ قرار كالتعيين و الفصل، و المنح و السلب، والإذن و المنع، و أفعالها: أعين، أقرر، أثبت، أفصل، أجيز، أسمح، أعفو، أحجب، و منها القرار الشخصي: تنحى، استقال، تنازل.

ج . أفعال التعهد: تتمثل في تعهد يقدمه المتكلم ، كالوعد ، والقسم ، والتعاقد.

د . أفعال السلوك: الاعتذار، و الشكر، و الترحيب.

هـ . أفعال الإيضاح: الأفعال التي تستعمل لإيضاح وجهة النظر أو تبيين الرأي، أو الاعتراض، والتشكيك، والموافقة، والإنكار، والتصويب، والتخطئة[٥٣].

و قد تأثر في هذا التقسيم بالقضاء، و استخدم مفاهيمه و مفرداته أيضاً، و اختزل دلالة أفعال في قرارات القضاء و تصنيفها و درجاتها.

ويتبين من هذا أن أوستين رأى أن الذي يجعل الأمر أمراً و الإلزام إلزاماً في الاستعمال اللغوي التطفلي الموقف الكلي الذي يستعمل فيه الكلام، و أن الموقف الكلي يتألف من الحقائق ذات العلاقة بمقاصد المستعمل التي تحدد نوع الموقف مثل صدق

---

٥٢) النظريات اللسانية الكبرى من النحو المقارن إلى الذرائعية، ص٣٦٠

٥٣) أرى أن ما سماه فعلاً من الأفعال الطلبية كالاعتذار أو الشكر أو النداء ليس فعلاً بل تعبيراً عن فعل (الاعتذار أو الشكر أو النداء)، ففعل الاعتذار يقع أداء في الواقع بالحركة و الإشارة و التشخيص، فقد خلط بين دلالة الفعل اللغوي و الفعل الواقعي، فالأول (أعتذر) تعبير عن الفعل الواقعي (كالانحناء و الانكسار و وضع النظر)، و كذلك الشكر يعبر عنه بالقول الدال أو فعل الحركة المتوا

ضع على دلالتها عليها، و الصواب أن نفرق بين النوعين بلفظي القول و الفعل، و هذا يتطلب منها تعيين دلالة القول و الفعل في اللغة.

العلاقة القائمة بين المتكلم و السامع؛ ليكون الأول آمراً للآخر، و مثل قراءة المتكلم قصيدة أو اقتباسه من جريدة، أو أن يمثل في مسرحية، و قد رأى تلميذه جون سيرل (John Rogers Searle)(و:١٩٣٢ بأمريكا) أن الاستعمال اللغوي يتحدد . اعتياداً أو تطفلاً . بموجب قصد المؤلف، فالذي يتكلم الإنجليزية سيكون قادراً على تأليف قصص، أو أن يمثل في مسرحيات، و أن يستخدم الأفعال بمقتضى غرضه[٥٤].

و قد رأى أوستين أن الإنجاز يختلف باختلاف المؤسسة التي يصدر عنها التلفظ أو وظيفة المتكلم، فالتلفظ القانوني غير السياسي، و التلفظ السياسي غير الاجتماعي و غير الديني[٥٥].

- تطوير جون سيرل نظرية نظرية أفعال الكلام:

لقد قام جون سيرل تلميذ أوستين بتطوير نظريته حيث أعاد النظر في التقسيم الثلاثي للفعل الكلامي، فجعل بدلاً من فعل التلفظ "فعل القول" الذي يعبر عن فعل القضية [٥٦]، و قسم الأفعال على هذا النحو: ا . فعل القول. ب . فعل القضية (الفعل الخبري و فعل المرجعية). ج . الفعل الإنجازي. د . الفعل التأثيري.

و قد طور سيرل شروط الملاءمة عند أوستين، فجعلها محكومة بأربعة شروط: أولها . شروط المحتوى القضوي، و تتحق بأن يكون للكلام معنى قضوي من خلال قضية تقوم على متحدث عنه أو مرجع، و متحدث به أو خبر، و يكون المحتوى القضوي المعنى الأصلي للقضية(و القضية عند المناطقة: الجملة الحملية المؤلفة من موضوع و محمول).

---

[٥٤]) ارجع إلى: فلسفة العقل، دراسة في فلسفة سيرل، الدكتور صلاح إسماعيل، دار قباء الحديثة، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ١٥٦

[٥٥]) النظريات اللسانية الكبري من النحو المقارن إلى الذرائعية، ص٣٥٦

[٥٦]) النظريات اللسانية الكبري من النحو المقارن إلى الذرائعية، ص٣٥٦

ثانيها . الشرط التمهيدي، و يتحقق إذا كان المتكلم قادراً، و لو بوجه من الوجوه على إنجاز الفعل .

ثالثها . شرط الإخلاص، و يتحقق حينما يكون المتكلم عازماً على أداء الفعل.

رابعها . الشرط الأساسي، و يتحقق حين يحاول المتكلم التأثير في السامع.

و قد غيَّر سيرل تصنيف الأفعال الإنجازية، فجعلها خمسة :

الأول . الفعل الإخباري أو الإقراري (Assertive)، و الغرض الإنجازي منه وصف واقعة معينة من خلال قضية، و يتميز بتوافق الملفوظ مع حالة العالم، و يتمثل عرضها الإخباري في نقل الوقائع، و تُدرج فيها كل الأفعال الدالة على التوضيح و الأحكام، و لذلك تحتمل الصدق أو الكذب (و هي تضم الحكميات و الإيضاحات عند أوستين)، و منها ما يأتي:

ا . الأفعال التي تدل على الأحداث القائمة و تصف المشهد في الخطاب: يثور، يفسد، يخرب، يسقط، يقتل، يدمر، يعصف، أرى، أشاهد، أعاين.

ب . الأفعال الشعورية: أحزن لما يحدث، أشعر بالأسى، أتألم مما أراه و أسمعه، أخاف على الوطن، و هي للاستعطاف و الاستقطاب، و لا يقصد بها التعبير عن المشاعر الوجدانية، بل غاية تأثيرية خارجية.

ج . أفعال التفسير المعبرة عن صاحبها: أوضح، أبين، أفسر، أشرح.

د . أفعال التقييم، و هي كثيرة: أقيم، أقدر، أعُد، أرى، أحرم، أجرم، أعيب، أصحح، أغلط، أحاسب، أقيس، و هذا النوع يكشف عن معتقد المتكلم النفسي أنه مرجع التقييم و الحكم.

هـ . أفعال التعليل: يبرهن، يتسبب، يعلل، يربط، وهي للتبرير و التعليل، و توحي ببراءة الذمة مما ينسب إلى المتكلم. و أفعال الادعاء: أزعم، أدعي، أتوهم، أظن، يشيع، يفتن،

يفتري. وهي تدل على المزايدة و الإفراط في الادعاء.

الثاني . الفعل التوجيهي(Directives): إنجازه يتمثل في توجيه المتكلم المخاطب إلى فعل معين على وجه الوجوب أو الندب أو التخيير، و يقوم على الإرادة و الرغبة، و هدفه محاولة توجيه المخاطب إلى فعل سلوك ما في المستقبل، و يمثله في اللغة العربية: صيغ الاستفهام، الأمر، النهي، الرجاء، النصح، السؤال، يمثل هذا النوع الاستفهام الصريح و الضمني، نحو: كيف تطورت الأحداث؟ من المسئول؟ الغرض: طلب المعرفة (إزالة الجهل)، و التأثير. الخروج من الحيرة، إزالة الحيرة بالجواب. و الاستفهام لغير الطلب في معظمها، و غرضه الاستنكار و التعجب، و تأثيرها: الاستقطاب. و يبدي المتكلم آراءه أحياناً، و لذلك يستعمل الأمر: "فليعلم الجميع"، و غرضه و النصح و التحذير، و مثله: و ينبغي أن ....، و يجب أن.....، و منها تغيير الاعتقاد بالتحذير، نحو: فليحذر الذين يتاجرون بالدين و مصالح وطنهم، و يجب أن نحذر من الإشاعات، ومنها التوضيح (الإعلام): أبين، أوضح، أكشف، أبرهن. و الدعاء (الطلب و النصح)، "حفظ الله البلاد و المواطنين" الدعاء غرضه تمني حصول الصواب.

ومن الضرب الإنكاري: كيف نتقدم في ظل هذه الاضطرابات؟! و منها: الأمر، بالصيغة: افعلْ، أو بالمعنى المتضمن في القرار، نحو: أصدرت قراراً بـ .... ، و كلفت ...بـ ....، و قد يستخدم الأمر لمعاني أخرى، كالأمر الجماعي، نحو: " ينبغي أن نعلم....، ينبغي أن نحذر، و أن نتوخى جميع الأدلة....، ينبغي أن نأخذ الأمر على الجد ....، "يجب أن يلتزم الجميع"، و الأصل أن يوجه الأمر إلى المخاطبين، فيعدل المتكلم عن "أنتم" إلى "نحن" للتشريك و التودد تحبباً أو تصنعاً، و قد يعول المتكلم في الخطاب على الجوانب العاطفية و الأخلاقية و الدينية و الوطنية؛ لتؤثر في المتلقي استقطاباً و توجيهاً نحو قصد المتكلم و أهدافه.

الثالث . الفعل التعهدي(Commitment): إنجازه يتمثل في تعهد المتكلم على نفسه بفعل شيء في المستقبل، فهو بمنزلة النذر للخير و التعهد و الوعد للناس ... ، و الالتزاميات أو التعهديات لا تقوم على مبدأ التأثير، ذلك أنها متصلة بالمتكلم، و هي مؤسسة على القصد، يلتزم فيها المتكلم بدرجات متفاوتة بالقيام بأفعال مستقبلية عن قصد، نحو الأفعال الدالة على الاستقبال: أعد بما ألزمت به نفسي، وعدت بإصلاحات، عاهدت نفسي و عاهتكم أن ....، و منها الاستقبال: ستشعرون بالإصلاحات في حينها، سيتحسن الاقتصاد، اعتمد الخطاب على التسويف، للدلالة على الإنجاز المستقبلي، و هو بمثابة الوعد، و قد يكون ترحيلاً أو خداعاً.

الرابع . الفعل التعبيري(Expressive): إنجازه يتمثل في التعبير عن الموقف النفسي تعبيراً يتوافر فيه القصد... ، و الغرض منه: التعبير عن مواقف نفسية، كالشكر، التهنئة، التعزية، الاعتذار، التمني، الكره، الندم، الحزن، و الاستنكار، مثل السؤال الاستنكاري: لما يحدث هذا؟! يستنكر المتكلم الحدث، و التمني الفعل "أتمنى" الذي يعبر عن الباطن، و مثله: أحب أن أعرب عن تقديري، و ليت كذا يعود....، و أتفهم رغبتهم في....، و التقييم هنا ذاتي.

و لم يشر أوستين و سيرل إلى معايير الصدق و الكذب فيه، و أرى أن القاضي فيها المتكلم الذي يعلم ما في نفسه، و للمتلقي أن يقارن بين ما يصف به حاله و فعله الواقعي.

الخامس . الفعل الإعلاني أو التصريحي(Declarations): ما يطابق محتواه القضوي الواقع، و يحدث تغييراً في الواقع...[٥٧]، و أبرز ما يميزه مطابقة المحتوى العالم، و

[٥٧]) آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، الدكتور محمود أحمد نحلة، ص ٤٠ : ٨٤ . مدخل إلى علم اللغة النصي، فولفجانج هاينه و ديتر فيهفجر، ترجمة د. فالح بن شبيب العجمي، جامعة الملك سعود، ص ٦٣ – ٦٦.

هذا يعني أن هذا النوع يقوم على وضع غير لغوي (Code non linguistic)، و منه الإعلان عن صدور قرار و البيان الرسمي. و لم يتناول سيرل "الفعل العملي المقامي": المنجز في مقامه الخارجي الواقعي.

وقد رأى أوستين أن الاقتضاء يكون فيما مضى من الأفعال و أفعال الحال، و أرى أن الاقتضاء قد يتحقق مستقبلاً، فالاستقالة من المنصب الإداري مثلاً يقتضي أن المستقيل فقد صلاحية ممارسة العمل و إصدار القرار، و هذا شأن القرارات الرسمية التي يضرب للعمل بها موعداً مستقبلاً، و من ثم تتبع بعبارة: يجري العمل بهذا بدءاً من.... و ينتهب في ...، و منها الجمل الشرطية التي يترتب الجواب فيها على الشرط، نحو: إن تنحى الرئيس يتول آخر، خُلْو منصب الرئيس يقتضي تولي آخر؛ لئلا يبقى منصب الرئيس شاغراً.

والفعل المقامي يختلف عن أفعال الكلام عند أوستين، فالفعل المقامي العمل الواقعي في العالم أو الحدوث في الواقع، بيد أن الأفعال الكلامية المنجزة قد تكون قيد زمن الفعل اللغوي دون الواقع أو التلفظ الذي عده أوستين إنجازاً في القول[٥٨]، و منها ما يشمل كل وحدات التواصل اللغوي القولية و الإنجازية التي تعبر عن الأفعال المُنجزَة، و الفعل القولى فيه كل أنماط الأفعال القولية (Actes de parole)، و هذا النوع ليس منقطعاً عن الإنجاز، بل المرحلة التي تسبقه، فالأفعال الطلبية التي يعبر عنها بلفظها الصريح أو بالمعنى تتشد الأغراض الإنجازية (Acte illocutoire)، بقوة القول (Force illocutoire)، ففعل الأمر في زمن القول في العربية يطلب حدوث الفعل على وجه الإلزام أو الندب أو التخيير، أو يراد به الدعاء، و هو في صيغة الطلب "افعل"، و هذا يتطلب تفسيره في سياقه و مقامه، نحو: كفى عنفاً، كفى عنفاً. خرج عن دلالته

[٥٨]) ارجع إلى: نظرية أفعال الكلام العامة، ص ١٤١

الاعتيادية (الوجوب) في مقام النصح و الرجاء، فالمتكلم ليس له سلطان على المخاطب يلزمه الفعل، فصار: كفوا عن العنف، للنصح و الرجاء. و الأمر لذي سلطان، نحو قول الرئيس: أمرته بكذا، أو أصدرت تعليماتي بـ....، و أصدرت قراراً بـ....، و منه الأمر بالمعنى: فرض و أوجب و قضي، و قد يتحقق الأمر بلام الأمر، و قد يفهم الطلب من المعنى الخبري نحو: الصلاة واجب ديني، أي: صل، و المذاكرة شرط النجاح: أي: ذاكر، و كذلك النهي لفظاً نحو: لا تفعل، و النهى بالمعنى نحو: حرم أو منع، أو بالتعبير الخبري: السرقة خطيئة دينية و جريمة قانونية، أي: لا تسرق، و هذا النوع و غيره من أنواع الجمل التي لا تحتمل الصدق أو الكذب تعرف بالجمل الإنشائية.

وقد تناول أوستين دلالة الأفعال في الجملة الإنجليزية (الفاعل ثم الفعل)، و تابعه بعض الباحثين العرب، و الجملة الاسمية في العربية تعبر عن الحدث أيضاً، و هي أقوي في تأكيد الواقعة من الجملة الفعلية، نحو: الوطن حر، الشعب متحد، فالإخبار بالخبر الوصفي، يتضمن ضمير المبتدأ، و فيه معنى الفعل الدال على الحدث، و كذلك المصدر: الحاكم عدل، و يقدر الحدث في الخبر شبه الجملة، و هو دال على الحدث، نحو: الوطن فوق الجميع، و الخبر الجامد يؤول بمشتق، فلا يخبر عن الذوات بالاسم الجامد إلا بتقدير معنى فيه وصف، فقولهم: مصر كنانة الإسلام (أي: كالكنانة) و درع الأمة (الوقاء و خط الدفاع)، و الشعب يد واحدة (أي: كاليد: بمعنى متحد)، و الجيش درع الوطن(يراد به القوة و المنَعَة، أي: الوقاء و الحماية)، و الوطن حصن الشعب(أي: الملاذ الآمن)، و مصر أم العرب (أي: كالأم لهم أو مشبهة الأم أو الجامعة الحانية)، و مثل: القائد صلب. (أي: قوي)، و كلكم مصر، أي: وطنيون، فالحدث في الجملة الاسمية مضمن في المحمول أو الخبر المسند، و ليس في المسند إليه، و من ثم يدل

الخبر على الوصف، و يقدر فيه الضمير كالفعل[٥٩].

و قد نقد جرايس فكرة قصد المتكلم المضمن في خطابه، و رأى أن المتكلم يتجه نحو قصده دون تلفظ، و أن ما يقوله شيء آخر غير قصده، و أن المتلقي هو الذي يعين قصد المتكلم، فقال: "لماذا يقول القائل شيئاً . و هو يقصد ما يقوله؟ لكنه يريد أن يقول شيئاً آخر. و كيف يمكن للسامع أن يفهم العمل اللغوي غير المباشر في حين أن الجملة التي يسمعها تقول شيئاً آخر؟"، و من ثم نظر إلى البراجماتية على أنها تأويل قول المتكلم حسب فهم المتلقي المراد منه، و لم يعتد بمراد المتكلم نفسه؛ و قد ذهب بعض الغربيين هذا المذهب بدعوى أن بعض النصوص المجهولة لا نستطيع معرفة قائليها أو غايتهم من خطابهم، و قد تأثروا في هذا بالمذهب الوضعي و نظرية "موت المؤلف" الفاسدة.

وهذا قول مردود؛ فالمعاني التركيبية لها قرائن قواعدية و سياقية و عقلية تعرف بها، وليس معرفة القائل شرط تعيين القصد، فقولنا: العلم نور، لا يراد ظاهر المعنى، بل لازمه المجازي، و العقل قرينة المعنى المجازي هنا، و الجمل المعدول بها عن صريح لفظها في الخطاب المنطوق تفهم في ضوء مقامها، و ليس هذا النوع عاماً في اللغة، فالمجاز نوع من المعنى.

والمراد بالقصد هنا ما يحمله الخطاب الإخباري خبرياً أو إنشائياً، و ما يفعله المتكلم نفسه دون قصد الإخبار لا يتلفظ به، نحو: عزمه على الخروج أو الجلوس أو النوم و كل ما يتعلق بسلوكه الشخصي، و المراد بأفعال الكلام أفعال الخطاب الموجه التي تتضمن طلباً من المخاطب، و ليس بصحيح أن فهم القصد مطلق للمتلقي، فهو يتحرى

٥٩) ارجع إلى: شرح الجمل؛ ابن عصفور، جـ١/ ٣٤٠، و شرح ابن عقيل، جـ١/ ٢٠١، و همع الهوامع، السيوطي، جـ١،٩٣، و ما بعدها.

مراد المتكلم بضوابط خطابية و قرائن تؤكد أن ما فهمه قصد المتكلم، و هذا ليس مشكلاً في الخطاب اليومي الذي يستخدم المتكلم فيه لغة مباشرة و واضحة قيد مقامها، نحو: "قفْ" الذي يفهم في إطار علاقة المتكلم بالمتلقي في المقام، فهو يحتمل من غير هذه القرائن معاني: الطلب و النصيحة و التهديد، و قرينة المقام تعين واحداً.

نقد مذهب أفعال الكلام:

ا . أن القواعد التي وضعها تمثل قرارات القطاع الإداري (القضاء الذي تأثر به أوستين)، و لا تطرد في كل المؤسسات و الحقول، و لا يلزم العمل بها في كل خطاب[٦٠]، لأنها اختزلت الواقع و التعبير عنه في الأفعال اللغوية، دون الجملة الخبرية . و الجملة الاسمية في اللغة العربية.

ب . أنه أهمل وظائف السياق و المقام و عناصر التعبير الأخرى كالإشارة و الرمز و التعبيرات الجسمية و دلالة الهيئة في التعبير عن القصد.

ج . أنه أهمل قرائن المعني اللفظية و المقامية و العقلية، و هي أساس تعيين القصد، و القرائن مبحث في علم المقاصد عند علماء الأصول المسلمين، و قد جهلها البحث الغربي الحديث، بل أخرج المذهب البنويوي المعنى من البحث اللغوي، و المعنى محل القصد، و إنما وضعت الألفاظ أوعية خادمة له.

د . أنه اختزلت الإنجاز التعبير في الشكل الإنشائي، و الأصل في التعبير عن الحدث الخبر بنوعيه الاسمي و الفعلي، فالتلفظ المفيد كله إنجاز قولي يعبر عن المعاني و الأعيان، و الغرض منه تحقيق المقاصد، و معيار التصديق علي الأعيان الإنجاز الواقعي، و يعبر عن العين بالملفوظ الاسمي و الفعلي خبراً أو إنشاء، نحو: زيد ناجح، و نجح زيد، و ما أحسن نجاح زيد!

---

٦٠) ارجع إلى: النظريات اللسانية الكبري من النحو المقارن إلى الذرائعية، ص٣٦٢

هـ . أنه خالف العرف اللغوي في جعل الأساليب الإنشائية ساحة الإنجاز اللفظي و الواقعي، فقد اختزلت التعبير الإنجازي في الأساليب الإنشائية، و هي من صور التعبير عن المعاني الخاصة، و المشهور أن الإنجاز اللفظي عام في الملفوظ، و الإنجاز الواقعي فيما دل على حدوث الحدث في الواقع معنى و زمناً كدلالة الجملة الاسمية على الحدث الواقعي المنجز كقولنا: الرئيس تنحى، و منصب الرئيس شاغر، و دلالة الفعل الماضي على انقضاء معناه الواقعي كقولنا: تنحى الرئيس عن منصبه و استقال منه، و أُعفي منه و أُقيل و خُلع، و ما دل عليه تعريضاً نحو: غادر البلاد سراً إلى جهة مجهولة، طلب حق اللجوء السياسي.

و . أنه اكتفى بالمقدمات و القضايا القانونية التي يترتب عليها أثر في الواقع، و لم يتناول دلالة أفعال اللغة في غير الطلب.

ز . أنه لا توجد فروق واضحة بين الحدث و الفعل في و الإنجاز، فقد سوى بين أداء الكلام و الفعل الواقعي في الإنجاز، و الصواب أن الكلام صورة المعنى و الفكرة الحسية، و ليس الكلام من جنس الفعل العملي في الواقع، بل سبب في حدوثه.

ح . أنه عول على فهم المتلقي القصد من الإنشاء، و القصد مرجعه القائل و قرائن قوله، و ليس المتلقي، و يفهم القصد من الخبر و الإنشاء تصريحاً و تعريضاً، و تعيينه يتطلب قرائن لغوية و مقامية و مقامية غير متوفرة في الجملة وحدها، و لا يمكن تعيين القصد في أفعال الكلام دون قرائن.

ط . أنه جعل رد الفعل العملي عنصراً أساساً في أثر كل القول، و أنه موضع التقييم عند حدوثه، و أنه اختزل رد الفعل في السلوك المباشر و الفعل العملي، و أهمل ردود الأفعال الأخرى، فرد الفعل قد يكون نفسياً غير ظاهر، و قد جعل أيضاً كل ردود الأفعال إيجابية، و أهمل السلبية، و قد جعلها مباشرة و سريعة، و أهمل غير المباشرة و

المتراخية.

ي . أن الدراسة فيه جزئية، و لا تطرد أحكامها إلا في نوع من الأفعال الرسمية الإلزامية.

ك . أنه اختزل المعاني و المقاصد في الأفعال؛ لتأثرها بالمادية، و المعلوم أن المعاني المفيدة التي تتضمن قصد المتكلم معاني الجمل أو الخطاب، و أن إدراك المعاني الحقيقة للمنطوق يتحقق في سياقات الاتصال الفعلية(٦١).

ل. أنه اهتم بالأفعال الإنشائية، و المعلوم أن الجمل القابلة للتصديق معاني الجمل الخبرية، و ليس الإنشائية، و هي التي تتضمن التعبير عن الإنجاز العملي و المعنى القطعي.

وقد استُثمرت مقولات "الفعل الإنجازي" في علم اللغة النصي و في النقد الأدبي الحديث في الغرب منذ السبعينات، و قد عد بعض الباحثين الكلام الأدبي و غير الأدبي فعلاً لغوياً (Speech Act) يدل على قصد المتكلم، و قد توسع الباحثون العرب في استخدام هذه النظرية في البحث و التحليل، و قد غالى بعضهم فطبقها على الخطاب القرآني، و أسقط مفاهيمها عليه.

(٦١) لقد تناولت أفعال الكلام في كتابيّ تحليل الخطاب و البراجماتية اللسانية.

مستويات الخيال في القصة القصيرة
قصة النداهة (ليوسف إدريس) نموذجاً

اعداد
د/ أحمد كريم بلال

الخيال مَلَكةٌ ميّز الله عزّ وجلّ بها البشر، ومن خلاله تحققت إنسانيتهم وتطورهم الحضاريّ. وارتقاء الإنسان على كافة الأنحاء (علميًا وفنيًا وأدبيًا .. إلخ) لم يكن إلا ثمرةً من ثمار إعمال الخيال والتوسّع فيه. وعلى الجانب الأدبيّ – تحديدًا – لا تتحقق الأدبية إلا بالخيال، فالخيال هو الذي يجعل الكلمات تنحرف متجاوزة المستوى التداولي النفعي المألوف وصولاً إلى المستوى الفني الأدبي الذي تتحقق من خلاله الفنيّة الأدبيّة.

وكل فنون الأدب – على تنوعها واختلافها – لا يمكن أن تتنصل تمامًا من الخيال؛ لكنها – بالطبع – تتفاوت في استخداماتها له كمًا وكيفًا. وربما كان التفاوت في طبيعة الخيال وكيفية استخدامه هو الفيصل والمحكّ في توزيع الأجناس الأدبية وتميّز كل منها عن سواه، ولعل الشعر هو الجنس الأدبي الأكثر اهتبالاً للخيال؛ لأن المجاز هو الركن الركين في تكوينه وبنائه (إضافة إلى النغم الشعريّ الموسيقيّ)؛ لكن ذلك الأمر لا يعني – بحال من الأحوال – انعدام الخيال (بما في ذلك الخيال المجازي) من بقية الأجناس الأدبية عمومًا والقصة القصيرة خصوصًا.

إن القصة القصيرة تعتمد في تكوينها وبنيتها على مستويات عديدة من التخيّل، لكن هذا التخيل – في حقيقة الأمر – تخيّل نسبي؛ وهو تخيّل متَّزن ومحكوم بمعايير

محسوبة، ولندلل على ذلك نقول إننا نتقبل – دون أي اعتراض أو تحفظ – أن يتحدث شخص مع الأحجار، أو يَنْبُتُ له جناحان يحلق بهما في الهواء، أو يخالط الموتى ويعاشرهم إذا كان هذا الأمر في قصيدة شعريّة؛ لكن تلكم الأمور لن تكون – بالطبع – مقبولةً في القصة؛ وإنما تكون مدعاة لإسقاطها فنيًا ما لم تُسوَّغ بمسوغٍ يردها إلى الواقع، كأن يتَنَبّه البطل الذي قام بهذه الأمور الخارقة ليكتشف – مثلاً – أنها وقعت له أثناء حلم يراه في نومه ، أو كانت مجرد هلاوس يهذي بها خلال تخديره ... أو ما شابه ذلك من المبررات التي تَحُدُّ من الإغراق في الخيال، وتجعله يتحرك دائمًا في إطار متّزن ومحكوم.

وتتفق القصة القصيرة مع الرواية في عنصر المعقولية، وهذه المعقولية تعني أن الأحداث – في كلٍ منهما – عقلانية بحيث يمكن أن نتصوّر حدوثها بشكل فعلي وواقعي في الحياة. ولا تعني الواقعية – بالطبع – المطابقة الحَرْفِيّة التامة، تلك التي يجوز أن نقع عليها في تقارير المراسلين الصحفيين، أو في كتب التاريخ.

إن المطابقة الحرفيّة الواقعية بين القصة والواقع يعوزها الصوغ الفني الراقي. ذلك الصوغ الذي يعتمد على الخيال في بلورة الفكرة التي تقوم عليها رؤية الكاتب، فالرؤية الفكريّة التي تقف من وراء العمل القصصي لن تكون ذات قيمة إذا عُرضت بشكل مباشر عارٍ من التقنيات الفنية، كما أن هذه التقنيات الفنية لا تتحقق إلا من خلال الخيال.

وسوف نعرض في هذه الدراسة الوجيزة لقصة الندّاهة (١٩٦٨م) التي كتبها الأديب المصري الكبير يوسف إدريس[1]؛ محاولين الكشف عن مستويات الخيال التي تضافرت فنيًا لتكوين بنية القصة.

ولنبدأ – أولاً – ببسط الرؤية الفكريّة التي تقوم عليها هذه القصة. والرؤية الفكرية هي الموقف الذي يريد الكاتب أن يعبر عنه بقصّته، ذلك الذي يمثِّل رأيه في نمط ما من أنماط الحياة، أو موقفه تجاه شريحة اجتماعية.

ولا يكشف الكاتب – بطبيعة الحال – عن هذا الموقف بشكل مباشر؛ وإنما ينبغي على القارئين أن يستشفوه ويصلوا إليه من خلال قراءتهم للقصة وتشبّعهم بدلالتها؛ فالرؤية عنصر غير ملموس؛ وهو مطمور في جوانب البنية الكليّة؛ ولذا ((لا نستطيع أن نعثر عليه قائلين: هذه هي الرؤية، لأن الرؤية تكمن وراء العمل الفني وتدفع الكاتب إليه)) (٢) .

وهذه القصة (قصة الندّاهة) يمكن إدراجها ضمن سلسلة القصص والروايات التي تُعبّر عن موقف فكريٍ من الصراع الحضاري مثل قصة: (قنديل أم هاشم) ليحيي حقي، و(عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم، و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، غير أنّ قصة (الندّاهة) تنفرد وتتميز من هذه القصص المذكورة بكون الصراع الحضاري فيها يقع بين قطبي: (الريف) و(المدينة)؛ بينما يقع في القصص والروايات التي أشرنا إليها بين قطبي: (الشرق العربي) و (الغرب الأوربيّ).

والصراع الحضاري بين (الريف) و (المدينة) تبعة حتمية من تبعات التقدّم العلمي الذي قُدِّر للبشر أن ينساقوا نحوه، والتقدّم العلمي والحضاري – في حد ذاته – ليس معيبًا ولا مكروهًا، غير أن له – في أكثر الأحيان – وجهًا صفيقًا لا يبين إلا بعد حين، وجهًا تتجرد فيه الإنسانية من أخْلاقِيِّتِها وشهامتها؛ لتغدو الأنانية قانون الحياة المُتحضِّرة ، ويكون التحلل من القيم والفضيلة سلوكًا نمطيًا مألوفًا.

وهذه القصة (قصة النداهة) حين تضع قارئها في بؤرة صراع الريف والمدينة (مدينة القاهرة على الأخص حيث العاصمة الحضارية الكبرى) تضعه – بشكل رمزي

– في مواجهة حضارية بين أصالة الإنسان ومعدنه النقي في فطرته القرويّة من ناحية؛ وأنانية الإنسان المادي الشهواني الذي تَزيَّن بالحضارة والرقيّ من ناحية أخرى.

والمواجهة بين هذين القطبين حتمية؛ لأن القرية – بطبيعة الحال – تتطلع إلى ما في المدينة من ميزات حضارية لا تنعم بها، ومن هنا يظهر الهاتف الخفي أو يظهر (صوت الندَّاهة) الذي يهتف في أعماق القرية، مُبشرًا لها بأنها ستنال حتمًا نصيبها من هذه الرفاهية؛ لكن لا شكّ أن ثمنًا غاليًا سوف تدفعه؛ لأن الحضارة التي تعيشها المدينة فيها الكثير من الجوانب السلبية التي ستنقاد إليها القرية بغباء ؛ فهي – وإن قلَّدت المدينة – تحمل جذورها القروية الساذجة . وهذا ما تحاول قصة الندّاهة أن تعبر عنه بشكل رمزي .

وتدور أحداث القصة حول: (فتحية) الفتاة القروية الجميلة – بمقاييس القرية – تلك التي تتطلع إلى الحياة في (القاهرة) المدينة الساحرة التي سمعت عنها من ابنة خالتها التي عملت في القاهرة خادمة، ثم عادت بملامح غريبة وجميلة، ملامح شبيهة بملامح الخواجات. ومن هنا أصرّت فتحيّة على أن تتزوج من (حامد) الفقير المعدم ، ورفضت (مصطفى) صاحب الوظيفة ذات المرتب الشهري المضمون ونصف الفدّان . إنها تفضل (حامد) لأنه يعمل بوابًا في (القاهرة) ، وزواجها منه سيحقق حلم حياتها بالحياة في العاصمة والاستقرار فيها .

ومنذ زواج (فتحية) من (حامد) وهي تستمع إلى هاتف يناديها من الأعماق بأنها ستسقط فريسة لاعتداء جنسي من أحد أفندية القاهرة، وأنها ستسقط رغم إرادتها مهما قاومت، وأن حامدًا سوف يكتشف هذه العلاقة .

وبالفعل كان (أحد الأفندية) الذين يسكنون في العمارة يلاحقها بنظراته ومعاكساته، وقد ظلت تقاوم وتقاوم ، لكنها استسلمت له في النهاية دون مقاومة ، وفي ذروة هذه العلاقة المُحرَّمة اقتحم (حامد) الغرفة؛ ففر (الأفندي) هاربًا، وعجز عن اللحاق به .

وعندما عاد حامد إلى غرفته توقعت (فتحية) أن يقتلها ؛ لكنه لم يفعل (وهذا ما أكده لها الهاتف) وكل ما اكتفى به أن يهجر الغرفة فجرًا ليعود هو وأسرته الصغيرة إلى القرية. وفي طريق العودة إلى القرية فرّت (فتحية) إلى القاهرة ، لأنها قررت أن تعيش حياتها هناك ؛ بينما عاد (حامد) مع ولديه إلى القرية (٣).

إن أبطال القصة وشخوصها المهمّة (حامد و فتحية والأفندي المُغتَصِب لها) هم – في واقع الأمر – نماذج بشرية واقعية انعكست من خلالهم الرؤية الفكريّة التي يريد الكاتب أن يعبر عنها، والوقائع والأحداث التي عايشتها هذه الشخوص ليست وقائع خارقة تَنُدّ عن المألوف والعرف. لكن القصة – في مجملها – تحمل في طياتها جوانب وعناصر خيالية سوّغت لهذه الرؤية الفكرية المثول الفني، الأمر الذي جعل الرؤية تنعكس بشكل غير مباشر . ويمكننا أن نرصد جوانب الخيال في هذه القصة على ثلاثة مستويات :

١) المستوى البلاغي :

علينا الاعتراف بأن الدرس البلاغي قد طال غيابه عن الدراسات النقدية الحديثة لبواعث عديدة، لعل من بينها اعتبار البلاغة – في حد ذاتها – من كلاسيكيات النقد التي تجاوزها الزمن مع استقدام مناهج النقد الأدبي الغربيّة وتطبيقها على أدبنا العربيّ، ولا شك أن هذه التيارات النقدية الحديثة ترى في الصور البلاغية جانبًا جزئيًا محدودًا في البينة الكليّة للعمل الأدبي، وأحسب أن الاهتمام بالرؤية الكليّة للعمل الأدبي مما أدى إلى إهمال تتبع الصور البلاغيّة والكشف عن جمالياتها.

على أن غياب الدرس البلاغي عن القصة – تحديدًا – هو الجانب الأبرز، والدراسات التي تعرّضت لبلاغة القصة – على حد علمي – تكاد تكون منعدمةً، فقد استغرق الشعر جُلّ البحث البلاغي. ومن ثم تحاول دراستنا المتواضعة أن تدلي بدلوها في هذا الجانب.

وما ينبغي أن يُعوّل عليه – في هذا الجانب – هو التصوير البلاغي البياني الذي يحقق لونًا مبتكرًا من ألوان الخيال، ومن هنا يجب علينا أن نتجاوز الصور البلاغية المألوفة التي اعتادها الناس فأضحت ضربًا من ضروب الاستخدام اللغوي الرتيب، فهي – بالأحرى – صور خيالية استُهلكت، وأطاح برونقها شيوع الاستخدام وأصبحت تأتي عفويًا على لسان الكتاب كما تأتي على لسان غيره من الناس مثل قول الكاتب : ((فكرة القتل نبتت من أول ثانية)) و ((تستجد برأس السرير)) ، و ((لا يريد أن يتحرك قيد أنملة عن فكرة هل يقتلها)) و ((أنياب الخطر)) [٤]. ومثل هذه الاستعارات أصبحت صورًا مُستهلكةً، أو أساليب حقيقية لا فن فيها ولا خيال .

والصور البلاغية التي يمكننا أن نعتدّ بها – في هذا المضمار – لا يجب أن تكون مجرد حلية لغويّة تُزوّق الكلام وتجعل أسلوبه جميلاً؛ وإنما تغور بنا إلى أعماق الشخصيّة، أو تكشف عن جوانب إيحائية ونفسيّة تخدم رؤية الكاتب، بحيث تحمل اللغة ((خصائص تتناسب مع الهدف الذي تريد القصة القصيرة أن تؤديه من تكثيف المشاعر وتوجيهها نحو هدف معين وحول موقف معين)) [٥].

وفي هذه القصة يكون السرد القصصي هو السرد الخارجي الذي يقوم به الراوي الخبير؛ حيث ((يعرف الراوي أكثر من الشخصية، ولا يهم أن يُفسِّر كيفية حصوله على هذه المعرفة)) [٦]، ومن ثمّ تأتي على لسانه كل الصور البلاغيّة الخيالية؛ ونحن نتقبل

ذلك؛ لأن هذه التقنية السرديّة تجعل منه ((الواسطة بين مادة القص والمتلقي، وله حضور فاعل لأنه يقوم بصياغة تلك المادة)) [٧] .

ويقدِّم الراوي لنا بعض الصور التي تلقي بعض الظلال الإيحائية على شخصية الأبطال، فهو مثلاً يصوِّر فتحيّة على النحو التالي:

((كعروس من مسرح العرائس، فقد كانت بيضاء طويلة، هذا حقيقي، وملامحها جميلة في حد ذاتها... لكن المشكلة أن ملامحها تلك تبدو غير مناسبة مطلقًا لقامتها وحجمها، وكأنها وجه طفلة صغيرة ورأسها قد رُكِّبا لامرأة)) [٨].

في هذه الفقرة تشبيه للتكوين الجسماني لفتحيّة بعروس من مسرح العرائس، يُفَصِّل فيه الكاتب وجه الشبه من خلال رصد الملامح الجسديّة الناضجة التكوين التي رُكِّبت مع وجه طفوليّ. ويمكننا أن نستشف من هذه الصورة الإيحاء بعبث الأقدار بهذه الشخصية التي قادها الهاتف إلى السقوط في براثن المدينة ، فهي قد عجزت عن المقاومة لأنها من ناحية (عروس في مسرح العرائس) لا تملك حرية الإرادة، ولأنها – من ناحية أخرى – نضجت جسديًا دون أن تنضج فكريًا، فرأسها رأس طفلة، ومن ثمّ انقادت إلى إغواء المدينة بغباوة الطفولة وتشبثها بالأشياء دونما إدراك واعٍ ولا فهمٍ ناقد.

وعلى جانب آخر يقول الكاتب عن سيدات القاهرة:

((... معظمهن قبيحات لولا الأحمر والأبيض والطلاء الذي يطلين به وجوههن فتحمرّ كالأحذية اللامعة وتترك صاحبتها أشد قبحًا)) [٩].

وتكون الصورة البلاغية هي: تشبيه أوجه السيدات القاهريات بالأحذية اللامعة، وتتجاوز الصورة التشبيهيّة جانب المشابهة الحِسّية لتتعلق بجانب نفسي، فالتشبيه فيه لون من ألوان الهجاء، لأن صورة الحذاء ترتبط في موروثنا الشعبي بالمهانة والاحتقار، وهذه المهانة التي تتراءى فيها هذه السيدات تتأتى من صورة الزيف الذي يحاولن أن

يتسترن به على قبحهن، وهو ما يمكن أن يعتبره القارئ – في صورة تأويلية أكبر – لونًا من ألوان الزيف والخداع الذي تصطبغ به المدينة، في مقابل براءة القرية ووضوحها.

وكثيرًا ما تتعلق الصور البلاغية في قصة الندّاهة بالجانب النفسي للشخصية لتعكس مدى انفعالها بالموقف الذي توضع فيه، وتكون وظيفة الصورة – إذ ذاك – إبراز ما يعتور في أعماق الشخصية من مشاعر . ومن هذه الصور قول الكاتب:

((حين دفع حامد الباب وفوجئ بالمشهد الهائل المروّع مات.. بالضبط مات..)) (١٠).

فالموت الذي اغتال حامدًا عندما رأى زوجته عاريةً بين أحضان الأفندي إنما هو كناية دالة على الحالة الرهيبة التي أفقدته توازنه النفسيّ، ومن ثمّ أفقدته إدراكه التام فأصبح من جرّائها ميتًا. (١١).

ويقول الكاتب في موضع آخر كاشفًا عن تصوّر حامد لزوجته فتحية بعد هذا الموقف: ((... انتفض منها كائن غريب مرعب، كأنما سُخِطت وحشًا راوغه ثم نهشه من ظهره وهو آمن مُسلِّم مستسلم .... كأنما هي قد استحالت في نظره إلى غول أو حية رقطاء تقتلها قبل أن تقتلك، تقتلها ليس دفاعًا عن شرفك، وإنما دفاعًا عن نفسك أولاً، كتمًا لأنفاس ذلك الوحش الذي غافلك ونهشك وخانك ...)) (١٢).

لقد انتابت حامدًا حالةٌ من الرعب والفزع الذي أفقدته ألفته لزوجته التي أحبها، فشُبِّهت هذه الزوجة الخائنة – من وجهة نظر حامد – بالوحش والغول والحية الرقطاء، وذلك لتصوير هذا الإحساس بالفزع والخوف الهائل من خيانتها.

وفي صورة أخرى نستشف مدى الرعب الواقع في نفس فتحية من مواجهة زوجها بعد هذه الواقعة حين يقول الكاتب:

((نظرة حامد ... نظرة تحولت إلى كابوس لا يرحم، تكاد تصرخ من هوله مستنجدة... كابوس ترى فيه عيني حامد وقد استحالتا إلى سيخين من حديد محمي إلى درجة تطاير

الشـرر، تقتربـان بسـرعة ثابتـة مسـتمرة مـن عينيهـا الاثنتـين، وحـالاً وحتمًـا همـا مخترقتاهما.)) (١٣).

وإذا كانت الصور البلاغية التي عرضنا لها آنفًا تعبيرًا عن الشخصية أو موقفها النفسي تجاه حدث ما، فهي تكون في درجة أخرى تصويرًا للموقف والحدث نفسيهما، أو توابعهما، ولنضرب مثالين على هذا النوع من الصور البلاغية، وليكن أولهما موقف الاغتصاب الذي تعرضت له فتحية ، يقول الكاتب عقب هذا الموقف عند دخول حامد إلى الغرفة:

((... وكانت فتحية قد قفزت قفزتها الأولى، وأحست وهي تفعل كأن آلافًا من قطع الزجاج المكسور تستجمع نفسها وتتشكل ...)) [١٤].

لم تكن فتحيّة – بطبيعة الحال – تتمنى وقوع هذا الاغتصاب، وهي بعد وقوعه كانت تتمنى لو مُحي هذا الحدث تمامًا وكأنه لم يكن، وهيهات هيهات . وربما كانت هذه الأمنية المستحيلة التي انبثقت عن اكتشاف زوجها لهذه الجريمة هي ما عبر عنه الكاتب بتشبيه بلاغي تمثيلي يصور هذا الموقف بقطع الزجاج المتناثر التي تحاول استجماع نفسها لكي تلتئم من جديد؛ لكنها لن تعود إلى صورتها الأولى بالطبع، لأن ما كُسر وحطِّم أكبر من أن يلتئم ويعود إلى ما كان عليه من قبل. وهذا الجرح الذي نجم عن هذا العمل لن يُدَاوى أبد الدهر.

ولأن هذا الجرح لن يداوى، وهذه الجريمة أبقى ما تكون في ذاكرة ذويها وأطرافها فإن تبعاتها لن تزول، وهو ما تعبر عنه هذه الصورة الكنائية، حيث يقول الكاتب:

((كيف يعود ليواجه زوجةً نصفها الأسفل عارٍ، جسدها مبطط لا يزال يحمل آثار كتلة الأفندي وبهيميته..)) [١٥].

وقد عبر الكاتب عن بقاء الأثر المعنوي ببقاء الأثر المادي، حيث ارتسمت آثار كتلة الأفندي المُغْتَصِب على جسد فتحية، وقد تجاوزت الصورة الأثر المادي أيضًا، فجعلت للبهيمية أثرًا مرئيًا على جسد المُغتَصَبة.

وكل هذه الصور البلاغية التي عرضناها مصدرها الراوي، فهي تعبر عن ثقافته ورؤيته الذاتية الشخصية، وتعكس خبرته الخاصة وطبيعة فهمه للوقائع التي ينقلها إلينا السرد؛ لكن الكاتب – في مستوى آخر – ينزل بصوره البلاغية ليعبر من خلالها عن مستوى تفكير شخصياته، فإذا كانت الشخصية ((هي صاحبة الفعل، والدافعة إلى الحدث، وهي مصدر المشاعر التي تمثل لباب القصة الأساسي)) [١٦] فإن الصور البلاغية التي تعكس مستوى تكوين هذه الشخصيات تعيننا على تصورها نفسيًا وفكريًا.

وأغلب هذه الصور يتعلق بشخصية فتحية، ويعكس مدى رؤيتها الريفية الساذجة للأشياء، أو بالأحرى تكوينها الريفي السطحيّ، وانبهارها الحاد بالمدينة. يقول الكاتب مُصوِّرًا انبهار فتحية بالقاهرة:

((هي لن تكون خدَّامة، وإنما زوجة، وزوجة لبواب يسكن في عمارة أعلى من السماء. من عشرة طوابق .. هناك حيث الطعام الكثير، والكباب والروائح الجميلة، واللوكندات، وبحر النيل الأعظم حيث يبدأ النيل وينبع..)) [١٧].

إن التصوير البلاغي يدفعنا إلى طبيعة تصور فتحية المغلوط للأمور من حولها، فسذاجتها الريفية هي التي تجعلها تتصور القاهرة مركز الكون، حيث ينبع النيل، وحماسها الزائد يدفع بصورة كنائية تعبر عن علوّ العمارة ذات الطوابق العشرة وكأنها أعلى من السماء.

وفي موضع آخر حين تحاول فتحية إقناع زوجها بالسماح لها بالعمل خادمة في إحدى شقق العمارة يغضب ويثور على أصحاب العمارة أنفسهم، كما يثور عليها، وتتعجب فتحية من ذلك الموقف الذي لا يسمح :

((بهذه العنجهية التي لا يقفها إلا إنسان في جيبه خمسة جنيهات على الأقل.. وحين تفتح فمها يصرخ فيها وكأنه صاحب البيت وهي صاحبة الدور الثامن عنده.)) [١٨].

وتظهر ملامح شخصية الفتاة الريفية من خلال إدراكها القاصر نتيجة فقرها وظروفها البائسة، فوقفة الكرامة التي يَثْبُت فيها زوجها على مبدئه الريفي الأصيل هي في نظرها (عنجهية)؛ وهي تُشَبِّه موقف زوجها في ثورته لكرامته بمسلك عنجهيّ لا يقوم به إلا من يملك على الأقل (خمسة جنيهات). وهو مبلغ في نظرها (على قلته) يخوِّل لمالكه إرادة حرّة تجعله قادرًا على أن يقول (لا) بكل ثقة وكبرياء.

أما التشبيه الثاني في هذه الفقرة: ((يصرخ فيها وكأنه صاحب البيت وهي صاحبة الدور الثامن عنده)) فهو تشبيه غريب ؟ لا يبدو منطقيًا أو مألوفًا، فليس لصاحب العمارة من النفوذ ما يجعله سيدًا للمستأجرين وصاحب سلطة عليهم، أو يجعلهم خاضعين له مؤتمرين بأمره! ثم لماذا تكون صاحبة الدور الثامن تحديدًا؟ هل للدور الثامن – مثلاً – وضعية تجعل ساكنه أكثر خضوعًا لنفوذ صاحب العمارة؟

من الخطأ أن نتوقف عند هذا التشبيه بشكل حرفي، أو أن نطلب تفسيرًا منطقيًا له يردّه إلى ألفة الواقع، والأفضل أن نتقبله كما هو، وأن نعتبره صورة بلاغية نفسية تعكس رؤية ريفية مأخوذة بأضواء المدينة في سذاجة وقصور، رؤية لشخصية جاهلة ومحدودة الأفق.

وأخيرًا لا يحقق التشبيه، أو الصورة البلاغية – عمومًا – ما هو منوط به من أثر نفسي وإيحائي حين يكون مسوقًا لمجرد توضيح الفكرة للمتلقي، على الأخص حين يكون

مُوجّهًا من الراوي إلى المتلقي بشكل مباشر، بحيث يَفْترض الكاتب جوًا شعبيًا شفويًا يشرح للمتلقي فيه وجهة نظرة ويبين ما يقصده ويعنيه. ومن هذا القبيل قول الكاتب واصفًا حامد بعد أن تراجعت عن ذهنه فكرة قتل امرأته؛ إذ تلاشت عنه ثورة اللحظة العصبية التي رأى فيها الأفندي يواقع امرأته وهدأت انفعالاتها:

((كيانه كله في واد آخر، مشغول بما هو أهم وأخطر ، والقتل يبدو شيئًا خارج الصورة تمامًا، كما لو كان يواجه خطر قطار السكة الحديد وهو قادم يريد أن يسحقه وعقله مشغول بفكرة الدواء الذي وصفه له حكيم المستوصف، وهل الأجدى أن يأخذه قبل الأكل أو بعده؟ الآن لا يريد لها أن تموت)) (١٩).

فهذا التشبيه التمثيلي هو تشبيه من الكاتب للقارئ، يخرج عن بوتقة الحدث تمامًا، تشبيه لمجرد التوضيح، يخرج بنا من بؤرة الحدث الرئيسي ليضعنا في حدث تشبيهي مُفترض، نعود به إلى غمرة الأحداث.

٢) المستوى الرمزي :

يلجأ القاص إلى الرمز ليحقق مستوى فنيًا راقيًا ينأى به عن الإفضاء المباشر برؤيته الفكرية، فالرمزية ((فن التعبير عن الأفكار والعواطف، ليس بوصفها مباشرة، ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة وبصور ملموسة، ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف، وذلك بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غير مشروحة)) (٢٠).

ويمكن أن نعتبر (الندّاهة) هي الصورة الرمزية الكبرى التي تقف في خلفية القصة، وتتناسل عنها بقية الرموز الجزئية، والندَّاهة هي أسطورة من الأساطير الريفية المصرية، حيث يزعم الفلاحون أنها امرأة جميلة جدا وغريبة تظهر في الليالي الظلماء في الحقول لتنادي باسم شخص معين فيقوم هذا الشخص مسحورا ويتبع النداء إلى أن

يصل إليها ثم يجدونه ميتا في اليوم التالي. وتقول بعض الروايات أن ضرر الجنيّة الساحرة الندّاهة يقتصر على الجنون فقط دون القتل؛ وليس بالضرورة أن يموت الشخص في اليوم التالي أو يصاب بالجنون بشكل كامل، فقط يحدث ما يمكن أن نقول عليه بعض الهلاوس النفسية؛ كأن تجد الشخص يتحدث مع نفسه ويبدأ بالتردد كثيرا على التجول داخل الأراضي الزراعية، ومن الصعب عليك تعقبه ومعرفة أي الأماكن التي يذهب إليها بالتحديد. ويقال أيضا في تلك الأسطورة أن النداهة أحيانا تقع في حب المندوه وتأخذه معها إلى العالم السفلي وتتزوج منه، وفي هذه الحالة يختفي الشخص كليا ولا يُرى بعدها مرةً أخرى.(٢١)

وقد استغلّ الكاتب هذه الأسطورة ليجعل الندَّاهة رمزًا للقاهرة، أو للمدينة عمومًا، تلك التي تغوي القرويين، وتحاول أن تشدهم إلى عالمها ليختفوا فيه تمامًا ولا يعودوا إلى قرويتهم. وقد جعل الكاتب من الندَّاهة الرمز الأكبر والقطب الدلالي الأعمّ عندما اتخذ منها عنوانًا لقصته، فالعنوان ((يشكل نواة إخبارية تعطي نظرية مكثفة عن النص الأدبي ، ونجد تفسيراتها في بنية العمل الأدبي)) (٢٢).

وفي القصة بعض إشارات جزئية إلى الندَّاهة بشكل مباشر وغير مباشر، ومن ذلك قول الكاتب عن القاهرة (من وجهة نظر فتحية) :

((بحر جبَّار صفيق، تمتد منه آلاف الأيدي، وتطل منه الآف الابتسامات كابتسامات الجنيَّات والندَّاهات، خادعة تدعوها وتُسهّل لها خوض الماء.. أجل كلها أيد ماكرة وابتسامات خبيثة)) (٢٣).

ويكون ذلك الأفندي الذي يراودها عن نفسها، ويلاحقها ما بين حين وآخر هو أيضًا صورة من صور الندَّاهة التي تريد أن تجذبها إلى عالمها السفلي، حيث لا عودة مرة أخرى:

((... ذلك الأفندي العاري، كاليد المهولة الممتدة، مهددة أن تجذبها إلى القاع مباشرةً، حيث الوحل والقبح والطين..)) [٢٤].

وتقول عن الأفندي في موضع آخر :

((ها هو .. كأنه القدر ، كأنه المُقدَّر، كأنه الندَّاهة من دم ولحم ووجود)) [٢٥].

وفتحية عندما يعييها هذا القدر الذي يلاحقها تستنجد بقرويتها؛ بما تحمل هذه القرويّة من مبادئ الطهر لتواجه جبروت المدينة، فتعود إلى ثوبها القروي الأسود الذي أصبح رمزًا جزئيًا يُعبِّر عن الطهر والنقاء:

((عادت إليه صاحبته تتحصن فيه بعد أن كانت قد خلعته ، ولبست مثل أهل (مصر) الملون والمُشجَّر ..)) [٢٦].

أما الأفندي فهو – أيضًا – رمز جديد للقاهرة، أو للمدينة في خستها ووجهها الصفيق المخادع، إن المدينة تغرينا وتُصوِّر لنا ذاتها المتردية بأنها الجنة ؛ لكنها في الحقيقة غشاشة ومخادعة، وهي كما يقول الكاتب عن ذلك الأفندي :

((أخف سكان العمارة دمًا ، وأكثرهم حيوية وتواضعًا .. خدوم ، شهم ، يجيد احترام الآخرين .. . والحقيقة أن هذا السطح البرّاق كان يخفي ليس ذئبًا فقط ؛ وإنما يخفي ضبعًا شريرًا لا ذمة له ولا ضمير .. فهو شغوف بالنساء جميعًا وفي سبيل أن يظفر بالواحدة منهن مستعد أن يفعل المستحيل ، أن يكذب ، وينافق ، ويسرق ، ويقتل ... وسمعته كالذهب ، أو عبقريته أنه استطاع أن يخفي حياته الأخرى عن المجتمع الذي يعيش فيه ، بحيث يمشي مع الشرفاء مرفوع الرأس)) [٢٧].

ويكفي أن نعرف مدى قذارة هذه الشخصية (بما ترمز إليه) حين نعرف أن أسعد مغامراتها:

((.. تلك التي انقضّ فيها على أرملة في نفس ليلة وفاة زوجها العجوز ، أو تلك التي بدأ بها تاريخه حين ضاجع أم زميله الذي كان يذاكر معه)) (٢٨).

ولكي يجعلنا الكاتب نفهم هذه الشخصية بشكل رمزي لم يحدد لها اسمًا، واكتفى بمجرد الوصف ، فهو (أفندي) أي شخص يلبس ملابس أهل المدينة، ولا يلبس الملابس القروية، كما أنه من غير المعقول أن يعيش (حامد) مع هذا الأفندي طوال عمره في العمارة التي كان ساكنًا فيها ومع ذلك يعجز عن تحديد شخصيته عند هروبه لحظة اكتشافه لخيانة زوجته، والكاتب يجعلنا نفهم شخصية هذا الأفندي بشكل عام ومطلق عندما يقول عن حامد :

((حين وصل إلى الشارع كان الأفندي الواحد قد أصبح عشرة ، أو عشرين ، كلهم بجاكيتات ، وكلهم بمؤخرات تغطيها البنطلونات)) (٢٩).

إنها – إذن – ليست شخصية ذلك الأفندي بذاته ؛ إنها شخصية أهل المدينة الفاجرين المنافقين المتسترين بملابس فخمة تخفي حقائق أليمة.

ويمكننا أن ننظر إلى فعل الممارسة الجنسية – نفسها – التي قام بها الأفندي مع فتحيّة على أنها رمز لاندماج فتحية في المدينة، وانتقال جرثومة المدنيّة إليها، وقد بدأت هذه الممارسة الجنسية بمقاومة واستجداء، ثم انتهت وقد بدأت فتحية في الاستمتاع، غير أن هذا الاستمتاع لم يتم، فما كاد يبدأ حتى اقتحم حامد الغرفة. وقد عبر الكاتب عن انتقال عدوى المدنيّة إلى فتحية عبر الممارسة الجنسية بقوله:

((بدأت تحس بأشياء غريبة وعجيبة تنفذ إلى ذاتها وجسدها.. أشياء جديدة مذهلة كبريق مصر الخاطف ... أشياء أحست معها كما لو أن كل النيون الأحمر والأزرق والبنفسجيّ ومهرجان الأضواء والألوان، كل الوجوه الحلوة الحليقة والملابس الغالية الأنيقة، كل الروائح العطرة المنعشة المخدِّرة، والشوارع الواسعة المزدحمة النظيفة،

والمنتزهات والأشجار... حتى الأشجار مجففة الأوراق مقصوصة كتسريحات السيدات، كل الترميات والعربات الفارهة، والسينمات والوجوه الخارجة من السينمات، والكباريهات والراقصات، كل الأطفال الأصحاء النظيفين، والأمهات والأجزخانات والأرتستات كلها تتجمع وتتسرب إليها .. إلى داخلها المرتعش الخائف المهزوم المبهور وهي حتى في عجزها وإدراكها ويقينها بالهزيمة تقاوم ... والأشياء الغريبة لا تكف عن السرب إليها ... تقاوم مدينة كاملة تتسرب إليها، ورغمًا عنها تتسلل إلى كل خافٍ ومستتر)) [٣٠].

لقد كان في وسع الكاتب أن يجتزئ بعبارة من قبيل: ((أحست بأن مدينة كاملة تتسرب إليها)) لكنه آثر أن يعدد تفاصيل المدينة الكثيرة والمعقّدة التي ينقلها الجماع الجنسيّ إلى رحم فتحيّة مع أن لغة القصة القصيرة لا بد أن تكون ((أشد تكثيفًا وتركيزًا، وذات قدرات عالية على الإيماء والإيحاء)) [٣١] ، لكن الكاتب آثر الجانب العاطفي الذي يستشعر من خلاله القارئ مدى غوغائية المدينة وعشوائيتها، ومدى المعاناة التي تحتملها فتحيّة بانتقال هذه الغوغائية إلى رحمها، من خلال الميل إلى الإطناب، ((والإطناب لا يقدم معلومة، ولكن يوضح، ومن أجل هذا فاللغة التكرارية هي لغة العاطفة))[٣٢].

ويمكننا أن ننظر – أخيرًا – إلى الأطفال (طفلي حامد الذين أنجبهما من فتحية: سلطان و عنتر) باعتبارهما رمزًا للمستقبل، فالأم تتخلى عن مستقبلها حين تترك أطفالها لتذوب في المدينة، والأب يرى المستقبل في العودة بالأطفال إلى القرية، حيث البراءة والطهر والنقاء بعيدًا عن زيف المدينة وعن نفاقها.

٣) مستوى الحدث :

الحدث هو جوهر القصة، لأن القصة تقوم على الحكاية، ولا يمكن أن تصور قصة دون حكاية ينجم عنها تفاعلات وأحداث. ومن الممكن أن يكون الحدث جملةً وتفصيلاً من صنع الخيال، بمعنى أن الكاتب يخترع الأحداث اختراعًا دون أن تكون قد وقعت بالفعل في حيز الواقع، لكنه يُراعي أثناء اختراع هذه الأحداث وصوغها أن تكون معقولة، بمعنى كونها قابلة للحدوث بالفعل، وإن لم تكن قد حدثت على أرض الواقع.

هذه درجة أولى بسيطة من درجات الخيال، والدرجة التالية التي نحن بصدد الحديث عنها هي درجة يمكن ألاّ نتقبل – واقعيًا – فيها بعض الأحداث، لأن نسبة حدوثها في الواقع لا نقول منعدمة، ولكنها – على الأقل – محدودة للغاية.

ومثل هذه الأحداث الخيالية رغم بعدها عن الواقعية – إلى حد ما – قد تكون مقبولة، أو هي – بالفعل – مقبولة، لأنها من ناحية محدودة وقليلة، ومن ناحية أخرى تؤخذ في الإطار الرمزي للقصة ، فهي قد لا تؤخذ بحذافيرها على أنها وقائع قدر ما تتضافر مع الرموز لتعضد من دلالاتها .

ومما يشار إليه من هذه الأحداث ذلك الهاتف الغريب الذي يطارد فتحية مؤكدًا لها أنها ستسقط في براثن أفندي يغتصبها، وأنها حتمًا مهما قاومت ستسقط لا محالة: ((فالمصيبة الكبرى أن كل هذا الذي كان ودار ليس غريبًا عليها.. فلقد شاهدته بعيني رأسها كله يحدث طوال الأعوام الخمسة الماضية، وبالذات طوال العام الكئيب الماضي، والفكرة تراودها وتطاردها، والهاتف يهتف بها، ونفس المشهد الذي دار بنفس تفاصيله الدقيقة، صحيح لم يكن نفس الأفندي، ولكنه أفندي وبنطلون مخلوع، ورقدة ، والباب يُدفع، ويدخل حامد، كل هذا رأته، وكانت متأكدة تمامًا من أنه سيحدث، ولهذا تعيش هذا كله كما تعيش الحدث المُعاد، وكأنه جرى قبل هذا مرة، بل ربما جرى مرات ....

أتكون شيخة ؟ أفي أعماقها التي أصبحت نجسة مُدنَّسة ترقد قديسة مكشوف عنها الحجاب؟ تربة المستقبل؟)) [٣٣].

إن هذا الحدث هو من الأمور الخارقة التي لا يمكن أن نتقبَّلها من منطلق الواقعية في القصة القصيرة، على الأخص حال كونه حدثًا متكررًا ومُلِحًّا. إنه حدث خيالي، لكننا – مع ذلك – نتقبَّله لأنه يتعاضد مع رمزيّة النداهة. فالوقوع تحت تأثير النداهة مسألة قدرية لا فكاك منها، وهذه الهواتف التي تهتف لفتحيّة هي تبعة من تبعات القدر الذي يُملي إرادته دون أن نقوى على مقاومته. إن الكاتب يريد أن يقول لنا إن المواجهة الحضارية بين الريف (بما يحمل من طهر وبراءة) والمدينة (بما تحمل من زيف وخداع) مسألة قدريّة، وهاتف يتداعى إلى أذهاننا لا نملك أن نقول له (لا) . فهو تبعة حتمية من تبعات الرقي الحضاري الذي يسير نحوه العالم ، وضريبة لا بد أن تُدفع.

غير أن هذه المواجهة الحضارية الحتمية – وإن كانت قدرًا – يُمكن أن تجابه بشيء من الموازنة بين أخلاقيات القرية التي لا ينبغي لها أن تتخلى عن عاداتها وتقاليدها وتنخرط فيما انخرطت فيه المدينة ، وإن أخذت نصيبها من الرقي والتقدّم الحضاري. وهذا ما يمثله حدث آخر هو حدث الرجوع إلى القرية الذي قام به حامد حين اصطحب أسرته الصغيرة في غبش الفجر مرتحلاً إلى قريته.

((قافلة صغيرة تتسلل منسحبة من المدينة الكبيرة الراقدة في صمت ولا مبالاة، لا تحس بهم ، ولا بما تحفل به صدورهم من أهوال، نائمة تشخر في براءة وضمير مستريح وكأنها ما فعلت شيئًا، حتى لقد بلغ الغيظ بحامد إلى حد التفكير في أن يرمي بصرّة العزال جانبًا وينهال بزقلته عليها ضربًا ودشدشةً وتكسيرًا على فتارينها المضيئة، وعرباتها اللامعة المستكينة، وحتى أسفلت شوارعها المغسول، كان من جماع قلبه أصبح

لا يطيق حتى مشيه في شوارعها وهو يغادرها، لم تعد في نظره مدينة.. لقد أصبحت كابوسًا خانقًا بشعًا)) (٣٤).

ولو أخذنا هذا الحدث (أعني حدث الانسحاب من المدينة والرجوع إلى القرية) من باب المنحى الواقعي المنطقي لوجدناه حلاً أميل إلى الرمزية منه إلى الواقعية، فهو حدث خيالي أيضًا، لأن حامد لا يملك أي شيء في قريته، والعودة إليها تعني الجوع والفقر والحرمان. وقد أبرزت صورة المدينة (التي يرتحل عنها حامد) في هذه الفقرة من خلال التشخيص الاستعاري البلاغي فهي نائمة تشخر وكأنها ما صنعت شيئًا، لدرجة أن حامد أراد أن يهوي بعصاه عليها ضربًا. إنه يشعر أن الإجرام كان إجرام المدينة لا إجرام الأفندي، ولو كانت الأمور تجري على نحو منطقي واقعي لكان الحل الأجدى – مثلاً – هو البحث عن عمارة أخرى في حي آخر بعيد، حيث لا يرون فيه هذا الأفندي المجرم ولا يراهم . لكن الحدث يجعلنا نتصور العودة إلى الريف وكأنها رمز الخلاص من بشاعة المدينة وهولها.

وعلى جانب آخر يكون حادث الهروب (هروب فتحيّة من زوجها وأطفالها وانخراطها في المدينة) حدثًا غير واقعي أيضًا، خاصة وقد آمنت فتحية وتأكدت تمامًا أن يد حامد لن تمتد لها بأذى؛ بل إن الهاتف الذي كانت تتسمع له :

((كان يعود ويطل براسه ويؤكد أن (حامد) لن يقتلها، وأنها لن تموت، وإنما سيكون لها مصير آخر ..)) (٣٥).

ومع أنها أدركت ذلك إلا أنها آثرت الهروب مضحيةً بولديها وبحياتها الأسرية:

((غافلته فتحية في ازدحام القادمين والراحلين في بال الحديد وهربت.. عادت إلى مصر بإرادتها هذه المرّة، وليس أبدًا تلبيةً لهاتف أو نداء ندَّاهة ..)) (٣٦).

لقد سبق أن أشرنا إلى أن الولدين مما يمكن اعتباره رمزًا للمستقبل، وأن عودة حامد بهما إلى القرية بمثابة إنقاذ لبراءتهما من طغيان المدينة المسعور، فهل يمكن أن نعتبر هروب فتحية إلى المدينة (وهو حدث بعيد عن الواقعية؛ إذ يتنافى مع غريزة الأمومة) نوعًا من تضييع هذا المستقبل والتخلي عنه؟ وهل هو اتجاه نحو مستقبل آخر غامض وغريب؟ وهو بالتأكيد لن يكون مستقبلاً مُشرِّقًا! إن القصة لا تجيب عن هذه التساؤلات، ولا ينبغي لها أن تجيب، إنها فقط تضعنا أمام هذه التساؤلات وتتركنا في حومة الحيرة والتفكير.

غير أن القصة – وإن كانت تركتنا في حيرة أمام تساؤلات غير مجاب عنها – توضّح لنا أن انصراف فتحية إلى المدينة وهروبها من زوجها وأسرتها هو عمل تم اتخاذه بإرادة واعية وحرّة، دون هاتف أو ندَّاهة.

إن القصة تحاول أن تعبر عن موقف فكري بشكل فني غير مباشر، ((ولا يمكن الوصول إلى موقف الفنان إلا بقرائن تشكيلية من عمله، فالتشكيل مدخل إلى الموقف، وليس العكس)) [٣٧]، ومن خلال حادث هروب الزوجة المُتَّخذ بإرادة حرّة بعد سقوطها المدفوع بدافع قدري يمكن أن نبلور موقفًا عامًا من مسألة حرية الاختيار في الصراع الحضاري بين القرية والمدينة. إن المواجهة مواجهة قدريّة لا يمكن أن نهرب منها، لا بد أن توضع القرية فيها – شاءت أو أبت – وانحرافها وانبهارها بالمدينة مسألة قدرية أيضًا لا يمكن أن يحول حائل دونها، فهذه طبائع الأشياء، ومن المنطقي أن ينبهر القطب الحضاري الأدنى بالقطب الحضاري الأكبر. لكن السقوط التام والانسياق الكليّ مع التضحية بكل مبدأ سامٍ ونبيل وراقٍ (كما ضحت فتحية بأمومتها وأسرتها) هو مسألة تحتكم على الاختيار الشخصي البحت. لا إكراه فيها ولا إجبار.

إن المواجهة والوضع في الاختبار مسألة قدرية لا فكاك منها، أما ما ينجم عن هذا الاختبار فهو ما لا يمكن أن نعوِّل على القضاء والقدر في وقوعه(٣٨).

ونود أن نشير – أخيرًا – إلى أن درجات الخيال وإن كانت قد تحققت على مستوى الصور البلاغية، وعلى مستوى الرمز والحدث؛ إلا أن الفصل بين ذلك كله أمر متعسِّف فيه جور على القصة نفسها، لأن التداخل بين هذه المستويات عميق جدًا، ونحن في تناولنا للرمز نرى صورًا بلاغية، كما نرى أحداثًا. وكذلك الأمر نرى رموزًا في الأحداث وصورًا بلاغية تعبر عنها.. إلخ ، وخلاصة القول إن العمل الأدبي كيان متكامل، وأننا قد نلجأ إلى فصل بعض العناصر ودراستها بشكل منفرد تيسيرًا للتناول النقدي. وإن كان القارئ يتلقى العمل بناءً واحدًا متكامل الأركان تتفاعل فيه كل العناصر لتقديم رؤية فكرية من خلال إبداع فني.

هوامش وتعليقات :

(١) يُعد الأديب يوسف إدريس (١٩٢٧م / ١٩٩١م) من أكبر الأدباء القصصيين المصريين. ولد في إحدى قرى الشرقيّة، وتخرّج في كلية الطب سنة ١٩٥١ م جامعة فؤاد الأول (القاهرة حاليًا) ، وعمل طبيبًا في القصر العيني إلى سنة ١٩٦٠م؛ ثم ترك مهنة الطبّ لينتقل إلى عالم الأدب والصحافة، وقد عمل مُحرِّرًا بجريدة الجمهورية من ١٩٦٠م إلى سنة ١٩٧٣م، وانتقل بعد ذلك إلى الأهرام، وأصبح واحدًا من كبار كُتَّابه حتى وفاته ١٩٩١م. وقد كتب يوسف إدريس القصة القصيرة والرواية والمسرحيّة، وتعد القصة القصيرة أبرز الفنون الأدبية التي برع فيها، وقد نشر قصصه القصيرة بدءًا من عام ١٩٥٠، ويُقسّم: صبري حافظ مراحل القصة القصيرة عنده إلى ثلاث مراحل: ***أولها*** تشمل مجموعاته: (**أرخص ليالي/**

حادثة شرف/ جمهورية فرحات/ أليس كذلك ؟ / البطل)، وتتسم هذه المجموعات القصصية بسعيها إلى تقديم قصة مصريّة حقيقية بطلها الإنسان المقهور الذي تحول أسباب خارجة عن إرادته دون تحقيقه لأحلامه البسيطة التي يصبو إليها. أما ***__المرحلة الثانية__*** فتشمل قصصه: **(العسكري الأسود/ آخر الدنيا / لغة الآي آي / النداهة)** وتتسم هذه المجموعات القصصية بوضعها للفرد المتمرد في مقابل الجماعة المتواطئة، وهي تعكس – بالطبع – جوّ الستينيات ذي التناقضات الحادة الناجمة عن إخفاق الأحلام الوطنية الكبرى التي سادت في حقبة الخمسينيات. أما ***__المرحلة الثالثة__*** والأخيرة فتشمل:**(بيت من لحم / أنا سلطان قانون الوجود / اقتلها / العتب ع النظر)** وهي ترصد الظواهر الأخلاقية الغريبة في حقبة السبعينيات و الثمانينيات حيث تفاقمت الاستثناءات ، واستشرى الفساد، وأُلِفَ القبح لدرجة لم يعد يُستهجن فيها أو يُسْتنكر. وليوسف إدريس ست مسرحيات **(ملك القطن/ جمهورية فرحات/ المهزلة الأرضية / المخططون / الجنس الثالث/ البهلوان)** وله روايتان **(قصة حب / الحرام)**، وبعض قصصه وروايته يُعد تناولاً جديدًا أو إعادة طرح لأفكار سبق أن تناولها في قصصه القصيرة. وليوسف إدريس – أخيرًا – مجموعة من الكتب التي تتضمن مقالاته الصحفية **(بصراحة مطلقة / مفكرة يوسف إدريس / أهمية أن نتثقّف يا ناس)**. راجع : **قاموس الأدب العربيّ الحديث**، إعداد وتحرير د. حمدي السكوت، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية ٢٠٠٩م ، من ص : ٦١٨ إلى ص: ٦٢١

(٢) فن كِتابة القصة، فؤاد قنديل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص: ٨٣

(٣) اعتمدنا في تلخيصنا لأحداث القصة وبسط الرؤية الفكرية لها على قصة: النداهة، ضمن: الأعمال الكاملة، القصص القصيرة ، المجلد الأول، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٠م من ص: ٣٨٩ إلى ص: ٨٧٦

(٤) راجع هذه العبارات في المصدر السابق، الصفحات:٨٤٢ و ٨٤٤ و ٨٦٤

(٥) تقنيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي، د. أحمد درويش، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، ص: ٣١١

(٦) الأدب والدلالة، ت. تودوروف، ترجمة : محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب (سوريا)، الطبعة الأولى ١٩٩٦م ، ص: ٧٨

(٧) المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٠م ، ص: ٦١

(٨) قصة: النداهة، ضمن: الأعمال الكاملة، ص: ٨٥١

(٩) السابق، ص: ٨٥٣

(١٠) السابق، ص: ٨٣٩

(١١) يمكن أن يكون لهذه الكناية تأويل جديد مع النمو في قراءة القصة، حيث يكون هذا الموت كناية عن انقطاع مصدر رزقه من العمارة ، واضطراره للرحيل إلى قريته، أو تبدد مستقبله تمامًا ... أو ما شابه ذلك من التأويلات.

(١٢) قصة: النداهة، ضمن: الأعمال الكاملة، ص: ٨٤٢

(١٣) السابق، ص: ٨٤٤

(١٤) السابق، ص: ٨٤٣

(١٥) السابق، ص: ٨٤١

(١٦) فن كِتابة القصة، فؤاد قنديل، ص: ٢١٠ (سبق ذكره) .

(١٧) قصة: النداهة، ضمن: الأعمال الكاملة، ص: ٨٥٠

(١٨) السابق، ص: ٨٥٤

(١٩) السابق، ص: ٨٤٥

(٢٠) الرمزية، تشارلز تشادويك ، ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة١٩٩٢م ، ص: ٤٢

(٢١) الموسوعة الحرة : ويكيبيديا، (أسطورة الندّاهة) على الرابط:
http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%AF%D8%A7%D9%87%D8%A9_(%D8%A3%D8%B3%D8%B7%D9%88%D8%B1%D8%A9

(٢٢) انظر : من النص إلى العنوان، د محمد بو عزة ، مجلة: علامات في النقد الأدبي ، يصدرها النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد (٥٣) الصادر في سبتمبر ٢٠٠٤ ، ضمن (المجلد ١٤) ، ص : ٤١٠

(٢٣) قصة: النداهة، ضمن: الأعمال الكاملة، ص: ٨٥٦

(٢٤) السابق، ص: ٨٥٨

(٢٥) السابق، ص: ٨٧٦

(٢٦) السابق، ص: ٨٦٦

(٢٧) السابق، ص: ٨٦١

(٢٨) السابق، ص: ٨٦٠

(٢٩) السابق، ص: ٨٤٠

(٣٠) السابق، ص: ٨٧٢

(٣١) فن كِتابة القصة، فؤاد قنديل، ص: ١٣٢ (سبق ذكره) .

(٣٢) اللغة العليا ، النظرية الشعرية، جون كوين ، ترجمة د : أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة (القاهرة ، مصر) ١٩٩٥ م، ص : ٢٣٢

(٣٣) قصة: النداهة، ضمن: الأعمال الكاملة، ص: ٨٧٤

(٣٤) السابق، ص: ٨٧٥

(٣٥) السابق، ص: ٨٧٣

(٣٦) السابق، ص: ٨٧٦

(٣٧) مدخل إلى علم الجمال الأدبي، عبد المنعم تليمة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٨ م، ص: ٧٩

(٣٨) قد تكون هذه الزاوية (عنيت زاوية الموقف من القضاء والقدر ومدى حرية الإنسان في اختيار مصيره) مدخلاً جيدًا لتناول هذه القصة من خلال رؤية بحثية جديدة، ولم يمنعنا من التوسّع في معالجة هذه النقطة سوى مخافة الخروج عن إطار موضوع الخيال الذي اتخذناه محورًا للدراسة.

المصادر والمراجع :

أولاً : المصادر

١- قصة: **النداهة**، ضمن: **الأعمال الكاملة**، القصص القصيرة ، المجلد الأول، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٠م .

ثانيًا: المراجع

(أ) الكتب العربيّة والمُترجمة إلى العربيّة

١- **الأدب والدلالة**، ت. تودوروف، ترجمة : محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب (سوريا)، الطبعة الأولى ١٩٩٦م .

٢- **الرمزية**، تشارلز تشادويك ، ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة١٩٩٢م .

٣- **اللغة العليا** ، **النظرية الشعرية**، جون كوين ، ترجمة د : أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة (القاهرة ، مصر) ١٩٩٥ م .

٤- **المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة**، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٠م

٥- **تقنيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي**، د. أحمد درويش، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٨م.

٦- **فن كتابة القصة**، فؤاد قنديل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م .

٧- **قاموس الأدب العربيّ الحديث**، إعداد وتحرير د. حمدي السكوت، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية ٢٠٠٩م .

٨- **مدخل إلى علم الجمال الأدبي**، عبد المنعم تليمة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٨ م.

(ب) مواقع إلكترونية على شبكة الإنترنيت

١- **الموسوعة الحرة : ويكيبيديا، (أسطورة النداّهة)** على الرابط:

http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%AF%D8%A7%D9%8
(7%D8%A9_(%D8%A3%D8%B3%D8%B7%D9%88%D8%B1%D8%A9

(ت) دراسات نُشرت في دوريات

من النص إلى العنوان، د محمد بو عزة ، مجلة: **علامات في النقد الأدبي** ، يصدرها النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد (٥٣) الصادر في سبتمبر ٢٠٠٤ ، ضمن (المجلد ١٤) .